89 09 C 14.
8
C56

CLASICISMUL ★

LYCEUM

CLASICISMUL
VOL. I

Lyceum 51

82/09 C14
83 C56 8

CLASICISMUL

antologie

Studiu introductiv de MATEI CĂLINESCU

Antologie și note de MATEI CĂLINESCU,
ANDREEA DOBRESCU-WARODIN,
A. BANTAȘ,
CORNEL MIHAI IONESCU

VOL. I

I 57 139

EDITURA TINERETULUI

STUDIU INTRODUCTIV

TERMENUL ŞI NOŢIUNEA DE CLASIC

Etimologic vorbind, cuvîntul clasic, *folosit în toate limbile europene moderne, derivă din substantivul latin* classis (classis *semnifica, pe de o parte,* clasă, *subîmpărţire; pe de altă parte, aplicat la social,* categoria cetăţenilor de frunte, *cu drept de vot, ocupînd deci locul cel mai înalt în ierarhia societăţii romane, ca în expresia* Prima classis vocatur: *cei din prima clasă sînt chemaţi* [să aleagă]); *adjectivul* classicus *desemna apartenenţa la prima clasă, căpătînd, prin extensiune, şi înţelesul de* vrednic de credinţă (classicus testis — *martor demn de încredere). Abia tîrziu, în epoca decadenţei imperiului roman, adjectivul* classicus *începe să fie utilizat pentru a denumi* meritele literare *ale unui scriitor şi, chiar şi într-o astfel de împrejurare, accepţia socială mai veche rămîne încă implicată. Cel dintîi care dă un sens literar epitetului de* classicus *este eruditul autor al* Nopţilor atice, *Aulus Gellius (130—175), grămătic şi critic educat în şcolile de retori din Roma, apoi din Atena. Aulus Gellius stabileşte o distincţie între* scriptor classicus *şi* scriptor proletarius: *primul s-ar adresa, cu mijloace alese, unui public cultivat şi rafinat, celălalt ar scrie pentru vulg.*

În Renaştere, umaniştii întrebuinţează adjectivul clasic *aproape exclusiv în accepţie literar-artistică. Un poet este* clasic *prin caracterul exemplar al operei sale. Astfel, Thomas Sébillet (1512? — 1589), contemporanul lui Ronsard şi al lui Joachim du Bellay, vorbeşte în a sa* Artă poetică franceză (Art poétique français, *1548) de „bunii şi clasicii poeţi francezi". Într-o atare direcţie, termenul de clasic se îmbogăţeşte, în timp, cu nuanţe semantice noi. În secolul al XVII-lea el are, în Franţa, o circulaţie destul de largă şi principalele dicţionare ale vremii îl înregistrează. Antoine*

Furetière (1619—1688), al cărui Dicționar universal (Dictionnaire universel, *1690) apare postum, consideră* clasici *pe autorii care sînt studiați la școală, în* clase: *termenul figurează cu acest sens și în dicționarele franceze de azi. În* Dicționarul Academiei franceze (Dictionnaire de l'Académie française, *1694), clasicii sînt „modele într-o limbă oarecare".*

Într-o perioadă ulterioară Renașterii (pe la începutul secolului al XVII-lea) apare, ca rezultat al cultului estetic pentru antichitatea greco-latină instaurat de aceasta, un nou sens, istoric, *al termenului de* clasic; *el se referă, mai întîi, la literatura și arta greco-latină, ajungînd să cuprindă mai apoi întregul domeniu al culturii și civilizației Greciei și Romei.*

Abia către începutul secolului al XIX-lea, de la adjectivul și substantivul clasic *se formează termenul de* clasicism *spre a se desemna o anumită* școală literară *constituită prin adeziunea reprezentanților ei la o doctrină estetică bine definită, școală care s-a ilustrat mai ales în Franța secolului al XVII-lea. Clasicismul ca noțiune istorică modernă apare ca o replică polemică față de noile tendințe literare reprezentate de tinerii și impetuoșii adepți ai* romantismului *care flutură steagul luptei pentru libertatea creației, împotriva tuturor regulilor și constrîngerilor convenționale.* Clasicismul — *termen cu evidente nuanțe apreciative — a fost deci, la început, o armă în bătălia literară, un mod de a opune tradiția, cu întregul ei prestigiu, modernității declarate a romanticilor. Conceptul de* clasicism *ne apare, cel puțin în faza lui inițială, produsul unei atitudini conservatoare în estetică (care se prelungește și după 1830 prin universitari rigizi de felul lui Désiré Nisard). Stendhal avea deci dreptate cînd, în* Racine și Shakespeare (Racine et Shakespeare, *1823) formula în felul știut faimoasa sa definiție a* romantismului *ca „arta de a oferi popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sînt susceptibile să le producă cît mai multă plăcere cu putință", în vreme ce* clasicismul *„dimpotrivă, le oferă o literatură care producea cea mai mare plăcere posibilă străbunicilor lor".*

Am urmărit, pînă aici, formarea cîtorva dintre principalele semnificații ale termenilor clasic — clasicism; *cum însă procesul de diversificare semantică a acestor noțiuni se intensifică pe măsură ce ne apropiem de epoca actuală, și cum nu putem, acum, să-l urmărim istoric, în toate ramificațiile lui, ne vom mulțumi, în cele ce urmează, să încercăm o sistematizare a celor mai însemnate sensuri ale celor două vocabule prilejuitoare de atîtea controverse:* clasic *și* clasicism.

Termenul de clasic *(ca și acela de* clasicism, *atît de strîns legat de primul încît nu ne vom mai referi la el decît atunci cînd vor trebui făcute precizări strict necesare) poate apărea în trei categorii largi de contexte, cărora le corespund trei mari accepții.*

1. Clasic, *în sensul cel mai general — și deci, statistic, cel mai frecvent — denotă caracterul exemplar, autoritatea, apartenența la rangul cel mai înalt. În literatură (ca și în alte domenii), folosit în această accepție, termenul nu implică nici o determinare de ordin istoric. Cînd ne gîndim la* clasicii *literaturii române, de pildă, includem între ei pe romanticul Eminescu, pe expresionistul Blaga etc.; la fel, îi putem numi pe Corneille sau Racine, dar și pe Hugo sau Rimbaud,* clasici *ai literaturii franceze. În acest sens, evident, nu se poate vorbi de* clasicism, *ci cel mult de* clasicitate.
2. Clasic *este și o* noțiune istorică. *Depinzînd de contextele în care termenul e utilizat, el poate oferi trei tipuri de indicații istorice:*

a. *opus termenului de* modern *el semnifică: recunoscut, consacrat, aparținînd trecutului. Se spune, așa, fizica* clasică *(cea newtoniană) spre deosebire de cea modernă, relativistă; se poate vorbi, în literatură, de un realism* clasic *(al secolului al XIX-lea) spre deosebire de unul contemporan etc.*

b. *el desemnează tot ceea ce are legătură cu antichitatea greco-latină. În acest sens,* pămîntul clasic *este acel al vechii Elade sau Rome. Studiile dedicate culturii greco-latine sînt* studii clasice, *acea ramură a filologiei care cercetează critic textele antice se numește*

filologia clasică *etc. Apărut ca una dintre consecinţele cultului renascentist pentru valorile antice greco-latine, acest sens istoric a dus, în evoluţia gîndirii estetice, la importante generalizări care au devenit posibile o dată cu impunerea distincţiei* clasic-romantic, *mai întîi în Germania, în jurul anului 1800 (prin contribuţia fraţilor Schlegel), apoi şi în alte ţări europene (Franţa, Italia etc.). Schema evolutivă dual㠠*clasic-romantic *poate fi considerată ca o bază a tuturor tentativelor moderne de stabilire a unor tipologii artistice, dar această problemă va fi mai bine lămurită cînd vom încerca să definim sensul al treilea, estetic şi sistematic, al termenului* clasic.

c. *tot într-o accepţie istorică, cristalizată, după cum s-a văzut, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, prin* clasic *se poate înţelege ceea ce aparţine mai întîi fenomenului cultural francez din a doua jumătate a secolului al XVII-lea şi apoi sferei sale europene de influenţă.* Clasic *desemnează, în acest sens, tot ce are vreo legătură cu* clasicismul *(căruia, spre a-l diferenţia de cel antic, i se mai spune, uneori,* clasicism modern, *sau chiar* neoclasicism), *curent literar cu o doctrină estetică bine închegată, bazată pe principii şi reguli stabile (cult al antichităţii şi al raţiunii, genuri distincte etc.). Se poate susţine, în această ordine, că Voltaire este, în tragediile sale, adeptul unei formule* clasice *(pentru că respectă regulile pe care le observau* clasicii *francezi din secolul al XVII-lea), în vreme ce, de pildă, Lessing sau reprezentanţii fazei superioare a preromantismului german,* Sturm und Drang-*ul, trebuie consideraţi ca iniţiatorii unei reacţii anti-*clasice *(pentru că resping regulile elaborate mai întîi în cadrul* clasicismului *francez). Nu este cazul să mai insistăm acum asupra acestui sens, căci clasicismul european, aşa cum s-a manifestat el în veacurile XVII—XVIII, va constitui obiectul unei expuneri dezvoltate, care va urmări toate etapele importante ale evoluţiei sale.*

3. *Din unitate istorică, termenul de* clasic *(precum și cel de* clasicism*) se poate transforma în unitate sistematică, poate fi utilizat, cu alte cuvinte, în* sens estetic. *Vorbim uneori, pe această linie, de un tip artistic* clasic *(pentru că ni se pare a recunoaște în el o structură esențial echilibrată, înclinația spre o artă lucidă, participînd la un ideal de ordine și măsură etc.), independent de epoca istorică în care s-a desfășurat biografia lui creatoare. O astfel de semnificație estetică meta-istorică poate căpăta și noțiunea de* romantic *(denumind o structură artistică opusă celei* clasice*, o structură care, dezechilibrată, se situează sub semnul spontaneității geniale, al* entuziasmului *și al* inspirației*, ignorînd regulile și adeseori luptînd împotriva supremației lor). Esteticienii moderni au relevat necesitatea diferențierii între semnificația* istorică *și cea* estetică *a unor noțiuni între care se numără și aceea de* clasicism. *Astfel, în* Estetica *sa (ed. a III-a, 1945, pp. 32—33) Tudor Vianu scrie: „Aceste «serii istorice» capătă în istoria artelor numele special de* epoci artistice, curente *sau* școale. *Același material va fi însă altfel întrebuințat de o disciplină sistematică cum este estetica. Operele și artiștii nu vor fi considerați de estetică cu interesul de a reconstitui procesul unitar în curentul căruia au aparut, ci cu preocuparea specială de a le integra în unități sistematice, în* tipuri *estetice permanente. Deosebirea între istoria artelor și estetică ar rămîne desăvîrșit de limpede, dacă ele, întrebuințînd adeseori aceeași terminologie, n-ar ascunde sub identitatea termenilor varietatea obiectelor pe care aceștia le desemnează. Un exemplu instructiv ni-l oferă în această privință termenul de* clasicism*, care desemnează uneori o serie istorică, de pildă literatura franceză în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, alteori un tip estetic, adică o anumită structură permanentă a operelor și artiștilor, care a apărut de fapt de mai multe ori în decursul istoriei".*

Distincția între sensul istoric și cel estetic al noțiunii de clasic face posibilă, între altele, folosirea ei în formulări

paradoxale: se poate, astfel, vorbi (lucrul s-a și făcut) despre romantismul clasicilor *(primul termen fiind utilizat în accepție estetică, cel de al doilea, în accepție istorică) sau, invers, despre* clasicismul romanticilor. *Asemenea combinații terminologice, ce pot apărea pe baza interferențelor între „unitățile istorice" și „unitățile sistematice", nu sînt de loc arbitrare. În ordine estetică, de altfel, cum remarca odată G. Călinescu: „Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e și clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic e și romantic. Romantismul modern e și romantic e și clasic și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții, căci nu ne situăm pe teren istoric, ci de impurități structurale" (cf. G. Călinescu, capitolul introductiv, intitulat* Clasicism, romantism, baroc, *la* Impresii asupra literaturii spaniole, *ed. I-a, 1946, ed. a II-a, 1965).*

BAROCUL ȘI CLASICISMUL

În periodizările literare mai noi, clasicismul este precedat de epoca barocului *și există cercetări care susțin, nu fără argumente, că există prelungiri și chiar imixtiuni baroce pînă în plină înflorire a perioadei clasice (fără a mai vorbi de Corneille, se afirmă că pînă și în creația lui Racine, prototip tradițional al clasicului „pur", se pot identifica elemente ale barocului tîrziu).*

Noțiunea de baroc, folosită mai întîi pentru a denumi o epocă în istoria artelor — în Italia, Spania, Portugalia, Elveția, Germania etc. — a început să fie aplicată în istoria literară la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Cel dintîi care a întrebuințat termenul de baroc *(spre a defini stilul arhitectonic al Contra-Reformei) a fost Jakob Burckhardt în cunoscuta lui lucrare* Ciceronele (Der Cicerone, 1855), *iar prima lui utilizare în legătură cu literatura o întîlnim la Heinrich Wölfflin, în* Renaștere și Baroc... (Renaissance und Barock..., 1888), *lucrare în care, deși preocuparea esențială este aceea de a analiza dezvoltarea arhitecturii italiene, se indică posibilitatea aplicării termenului și în literatură și*

muzică. Diferențele între Renaștere și baroc în literatură sînt stabilite prin sublinierea contrastelor între Orlando furioso *(1516) al lui Ariosto și* Ierusalimul eliberat (Gerusalemme liberata, *1584) al lui Torquato Tasso. Spre începutul secolului XX termenul de baroc începe să circule în Italia, Spania, America, Anglia, Franța etc. și, pe măsură ce ne apropiem de epoca actuală, el este tot mai frecvent utilizat în limbajul istoriei literare.*

Două sînt originile posibile ale acestui termen. Unii susțin că el ar deriva din adjectivul spaniol barrueco, *care denumea iregularitatea formei anumitor perle. În* Dicționarul Academiei franceze (1694) *cuvîntul figurează cu următoarea definiție:* „baroc, *adjectiv. Se spune cu privire la perlele de o rotunjime neregulată. Un colier de perle baroce". În ediția din 1718 se indică și un sens figurat:* „baroc *se spune de asemenea, în înțeles figurat, pentru neregulat, bizar, inegal. Un spirit baroc, o expresie barocă, o figură barocă". Cealaltă ipoteză cu privire la originea termenului — pe care o susține, între alții Benedetto Croce în a sa* Istorie a epocii baroce în Italia (Storia della età barocca in Italia, *1929) — îl derivă de la* baroco, *denumirea uneia dintre figurile silogistice în nomenclatura scolastică („Orice A este B; unii C nu sînt B; deci unii C nu sînt A"). Exemplul silogismului de tipul* baroco *pe care-l dă Croce este grăitor pentru felul de gîndire sofistică pe care-l presupunea folosirea lui: „Toți proștii sînt încăpățînați; unii oameni nu sînt încăpățînați; deci unii oameni nu sînt proști".*

Oricare ar fi originea lui, este cert că la început termenul de baroc *avea un sens predominant peiorativ, indicînd fie iregularitatea, bizareria etc., fie caracterul sofistic, întortocherea și complicația inutilă etc. Chiar și, mult mai tîrziu, în limbajul istoriei artelor, el desemna o perioadă în care se distingeau în primul rînd formele* declinului, *ale* decadenței *idealurilor renascentiste. Astfel încît putem spune că reabilitarea completă a barocului s-a produs abia în secolul nostru și chiar și azi — mai cu seamă în rîndurile istoricilor literari de orientare tradiționalistă — se pot constata rețineri și rezerve cu privire la folosirea acestei noțiuni.*

Ca și în istoria artelor, în istoria literară stilul baroc este adeseori pus în legătură cu puternica mișcare religioasă și ideologică a Contra-Reformei din secolele XVI-XVII, răspîndită mai întîi în Italia și în Spania catolică, apoi în Germania, Franța etc. și luînd, în fiecare din aceste țări, forme specifice. O astfel de raportare nu ne poate furniza însă decît o explicație parțială a genezei barocului, cu aspectele particulare pe care le-a luat în țările în care, în ciuda luptelor religioase, influența catolicismului rămăsese încă deosebit de puternică. Barocul englez, de pildă, cu etapele lui, începînd de la sfîrșitul secolului al XVI-lea prin eufuismul *lui John Lyly* (1554?—1606), *trecînd prin creația elizabetanilor, inclusiv a lui Shakespeare (pe care mulți cercetători moderni îl consideră un poet baroc) și pînă la bogata lui înflorire în așa-numita școală a „poeților metafizici" din prima jumătate a secolului al XVII-lea (reprezentată cu mai mare strălucire de John Donne: 1572—1631 și prelungindu-se pînă la Abraham Cowley: 1618—1667) poate fi doar în mică măsură explicată printr-o influență directă a Contra-Reformei, deși problematica religioasă e acută la ultimii. Așa că am putea afirma că barocul își are principiul nu atît în Contra-Reformă ca atare, cît în starea de tensiune spirituală pe care o generează marile conflicte religioase din veacurile XVI și XVII, conflicte în care regăsim și ecouri ale profundelor contradicții politice și sociale ale acestei epoci atît de agitate. Barocul este expresia unei crize grave a conștiinței, căutîndu-și o compensație* estetică. *De aici, acea luxuriantă a formelor, acel cult al dinamismului, acea predilecție pentru diversitatea derutantă a tuturor metamorfozelor posibile, acea sete imensă de* iluzie *(semn al unei uriașe* deziluzii), *acea continuă pendulare între senzualitate și austeritate ascetică, acea dramatică oscilație între polul idealității și acel al picarescului ironic, care caracterizează atît arta, cît și literatura barocului, atît de deosebite — în ciuda numeroaselor influențe tematice și stilistice — de tipul de energetism care forma esența artei și literaturii Renașterii.*

Alături de un sens comun, pe care și-l păstrează în multe limbi, alături de sensul istoric, evident încă de la primele ei aplicări, noțiunea de baroc a căpătat și o semnificație estetică-

tipologică, ca de pildă în celebrul eseu al lui Eugenio d'Ors, Despre baroc (Lo Barroco, *1935), în care barocul e văzut ca reprezentînd o tendință spirituală mai generală a omului, care s-ar manifesta în epocile cele mai diverse. La noi, G. Călinescu (tot în capitolul introductiv la* Impresii asupra literaturii spaniole, *deja citat) consideră și el barocul că exprimînd o anume structură („Barochistul e tipul artistului de atelier care face artă pentru artă, analizînd regulile și perfecționîndu-le, amplificîndu-le".) O astfel de viziune, care tinde să identifice, estetic, elementele* alexandrine *în baroc, face posibilă aplicarea noțiunii în contexte istorice diferite: „Făcînd aplicații — scrie G. Călinescu — vom înțelege că arta alexandrină merge către baroc, că Bernini, Marino, Gongora ca secentiști baroci au înrudiri cu parnasienii de la T. Gautier încoace, cu Mallarmé, cu Paul Valéry, cu oricine cultivă «arta pură». La noi spiritul «artist» de atelier e vizibil la Bolintineanu (poet foarte barochist), mai puțin poate la Macedonski, apoi la Arghezi, Blaga, Ionel Teodoreanu, dar firește în felurite proporții". Ne mulțumim cu indicarea generală a posibilităților de folosire speculativ-estetică a noțiunii de baroc, căci noi ne situăm aici pe teren istoric, urmărind să punem în lumină raporturile* efective *între baroc și clasicism.*

După cum se știe, țara în care a luat naștere clasicismul modern — și totodată în care el a realizat prestigiul său literar cel mai înalt — a fost Franța. Este, așadar, într-un fel explicabil faptul că, multă vreme, marile valori ale clasicismului din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, înzestrate cu o forță de iradiație care a depășit limitele culturii franceze, au pus în umbră producția literară, extrem de bogată și de interesantă totuși, a perioadei preclasice, *în care dominația stilului baroc este evidentă. Istoricii literari francezi mai noi*[1], *rectifi-*

[1] Menționăm, dintre lucrările cu privire la barocul francez, teza deosebit de importantă a lui Jean Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France* (José Corti, 1953), precum și studiul lui V.L. Tapié: *Baroque et classicisme* (Plon, 1957), autor, între altele, și al unei utile introduceri în baroc, apărută în colecția „Que sais-je?": (*Le baroque*, Coll. „Que sais-je", Presses Universitaires de France).

cînd viziunea tradițională asupra secolului al XVII-lea, au dovedit că fără baroc, însuși clasicismul nu poate fi înțeles în mod adecvat.

Barocul francez, care se extinde cronologic cam între 1580—1670 cunoaște mai multe direcții, care nu o dată par a se contrazice una pe alta.

În genere, se recunoaște o formă specifică a barocului francez în activitatea așa-numiților „poeți libertini", *între care Théophile de Viau (1590—1626), Saint-Amant (1594—1661), Cyrano de Bergerac (1619—1665). Dacă ținem seama de faptul că estetica barocă postulează libertatea totală a creației, putem afirma certa origine barocă a literaturii „libertinilor", cu toate că, spre deosebire de cei mai tipici artiști ai acestui mare curent, poeții la care ne referim depășesc tensiunea dureroasă a dilemelor spirituale printr-o concepție materialistă și atee, rară în epocă. „Libertinii", unii dintre ei discipoli ai filozofului materialist Pierre Gassendi (1592—1655), păstrează cultul renascentist al valorilor pămînești, sînt plini de încredere optimistă în natură, preconizînd o morală naturală și laică, lipsită de constrîngerile oricărui dogmatism. Astfel de trăsături sînt străine de sfera barocului, nu e însă mai puțin adevărat că la „libertini" se regăsesc multe dintre elementele barocului, metafora surprinzătoare, burlescul și caricatura enormă, a căror sursă se identifică în acel sentiment, general în epocă, al contradicției între vis și realitate.*

O altă direcție a barocului francez — care și-a lăsat amprenta și asupra clasicismului — o constituie prețiozitatea. *Din punct de vedere comparatist, prețiozitatea apare ca una dintre formele caracteristice ale barocului european. În Anglia se răspîndise la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de-al XVII-lea moda literară a* eufuismului, *care-și luase numele de la acel al personajului Euphues, eroul romanului* Euphues și Anglia sa *(*Euphues and his England, *1580) de John Lyly. Stilul eufuistic, plin de paradoxuri, antiteze, aliterații, calambururi, este practicat, între alții, și de Shakespeare în primele sale comedii, în* Chinurile zadarnice ale dragostei (Love's Labour's Lost, *1595), de pildă. Cam în aceeași epocă se desfășoară în poezia spaniolă mișcarea „conceptistă",*

dusă pînă la ultimele ei consecințe de către marele poet baroc Luis de Góngora y Argote (1561—1627). Gongorismul ca stil se caracterizează prin folosirea abundentă, torențială chiar, a metaforelor bazate pe asocierea unor termeni extrem de depărtați ai realului, prin cultul pentru hiperbolă, prin exploatarea imagistică a jocurilor de cuvinte și a antitezelor, prin căutarea elementelor lexicale rare, izbitor neologistice uneori etc. Marinismul italian, cu larga lui influență, dovedește că, la începutul secolului al XVII-lea, alături de Spania, Italia este și ea unul din marile centre de iradiație ale barocului. Giambattista Marino (1569—1625), cel care a împrumutat numele său unui întreg curent manierist, își definea foarte elocvent concepția sa despre poezie, în cîteva versuri deseori citate: „Ținta poetului e să uimească;/ vorbesc despre cel eminent, nu de stîngaci;/ cine nu știe să uimească, să se apuce mai bine de țesălat" („È del poeta il fin la meraviglia;/ Parlo dell'eccelente e non del goffo;/ Chi non sa far stupir, vada alla striglia".) Și, într-adevăr, toate procedeele formale ale marinismului nu au în esență alt scop decît acela de a produce o uimire *poetică.*

În Franța, mișcările manieriste din cadrul barocului european erau cunoscute, și mai ales marinismul care, pe lîngă faptul că însuși cavalerul de Marino își petrecuse cîțiva ani la Paris, găsise aici un teren receptiv, pregătit de snobismul italienizant al vremii. Prețiozitatea e, nu mai puțin, un fenomen specific francez.

Principalele elemente ale prețiozității, care avea să înflorească în saloanele mondene ale marii aristocrații cam între 1630—1670, sînt deja fixate în paginile artificiosului roman pastoral Astreea (L'Astrée, *1607—1627*)[1] *al lui Honoré d'Urfé (1568—1625). Reluînd tradiția pastoralismului, d'Urfé încearcă să reînvie idealurile iubirii cavalerești medievale, dar în coordonatele noi ale intelectualismului prețios. Pe această linie, și dincolo de toate excesele derivate din însăși formula aleasă, scriitorul se dovedește capabil, în unele fragmente, de o fină* analiză psihologică *prin care-i anunță, într-un anume*

[1] Ultimele două părți ale romanului au fost publicate după moartea autorului.

fel, pe marii clasici de mai tîrziu, cu tendința lor de a elucida și de a pune în ecuații subtile pasiunile omenești.

În ansamblul ei, literatura prețioasă n-a lăsat valori solide. Cîțiva romancieri, astăzi cu desăvîrșire uitați, între care mai des citată e Domnișoara de Scudéry (1607—1701); cîțiva poeți, între care „strălucea" mediocrul Vincent Voiture (1598—1648), cam la atît se reduce moștenirea literară propriu-zisă a prețiozității care, după atacurile lui Molière (Prețioasele ridicole *se joacă în 1659), Boileau (în special în* Satira a X-a, *din 1693) și La Bruyère (în* Caractere), *sombrează definitiv în ridicol. Importanța prețiozității nu stă însă în producția ei poetică (incomparabil mai săracă decît a celorlalte curente similare din perioada barocului), ci în influența pe care a exercitat-o. Prin grija lor pentru puritatea limbii, prețioșii au contribuit, dincolo de exagerările lor, la procesul de intelectualizare a limbii literare franceze, proces care, dacă a dus la o sărăcire a resurselor ei expresive, a făcut din ea, în schimb, un instrument de analiză de o admirabilă precizie. Apoi, în felul lor, prețioșii sînt niște premergători ai moraliștilor, nu o dată, în ciuda artificialității lor, fini psihologi raționaliști, preocupați mai ales de complexa dialectică a erosului.*

Dar barocul francez nu se limitează la cele două direcții divergente amintite aici, cea „libertină" și cea „prețioasă". O atmosferă barocă este infuză în toată epoca preclasică și, în bună măsură, chiar în cea clasică. În prima fază a creației sale, de la debutul său (1629) și pînă la Cidul *(1636), Corneille este un poet dramatic pur baroc, autor, între altele, al unei capodopere în domeniul atît de bogat al comediei baroce:* Iluzia comică (L'Illusion comique, *1636). Dar chiar și în opera matură a lui Corneille regăsim numeroase și puternice elemente baroce, alături de altele clasice, cum se întîmplă, de pildă — și faptul e cu atît mai semnificativ — în tragedia preferată a poetului,* Rodoguna *(1644), în* Heraclius *(1646) etc.*

Romancierii satirici ai epocii practică, în chip evident, barocul picaresc, de la Istoria comică a lui Francion (Histoire comique de Francion..., *1623) de Charles Sorel (1602—1674) pînă la faimosul* Roman comic (Le roman comique, *partea*

I-a, 1651; partea a II-a, 1657) al lui Paul Scarron (1610—1660) sau Romanul burghez (Le Roman bourgeois, *1666) al lui Furetière. Și în acest caz, literatura franceză trebuie situată în cadrul barocului internațional, în cuprinsul căruia picarescul a cunoscut o largă extindere, din Spania lui M. Alemán, cu al său* Don Guzman de Alfarache *(1599—1603) și a lui Quevedo, cu a sa* Istorie a lui Don Pablo de Segovia *(1626), pînă în Germania lui Grimmelshausen, cu* Aventurosul Simplicius Simplicissimus *(1669).*

Chiar și la clasici „puri" cum sînt considerați Molière și Racine, într-o epocă în care clasicismul se cristalizase, mai întîlnim ecouri baroce, ca în Don Juan-*ul lui Molière (1665), cu elementele lui fantastice, sau în sumbra tragedie orientală* Baiazid (Bajazet, *1672) a lui Racine.*

Nu este mai puțin adevărat însă că între baroc și clasicism, unul postulînd estetic o infinită libertate a creației, celălalt avînd puternice ambiții normative, transformate într-un rigid dogmatism al regulilor, existau contradicții ireductibile, deși în destule cazuri ele au rămas doar implicite. *O tendință de separație tot mai netă între baroc și clasicism se face totuși observată pe măsură ce înaintăm în veacul al XVII-lea și, în ciuda unor infiltrații de motive și procedee baroce, după 1660 clasicismul devine curentul literar dominant, influența lui estetică difuzîndu-se pe plan european.*

DOCTRINA ESTETICĂ A CLASICISMULUI

Sursele poeticii clasice le aflăm, în primul rînd, în comentariile și dezvoltările renascentiste ale ideilor cuprinse în Poetica *lui Aristotel. Opera filozofică a Stagiritului, după cum se știe, fusese descoperită și asimilată de gîndirea medievală, încă din secolele XII-XIII (ca unul dintre rezultatele influenței arabe) și, prin impunătoarea construcție teoretică a teologului dominican Thomas din Aquino (1224—1274) triumful aristotelismului, care întîmpina încă rezistențe din partea catolicismului oficial, devine definitiv.* Poetica *lui Aristotel nu va fi însă cunoscută pînă în secolul al XVI-lea,*

cînd descoperirea și publicarea ei deschide cugetării estetice noi orizonturi (prima traducere, în latină, făcută de Georgius Valla, apare la Veneția în 1498, iar textul grec e imprimat pentru întîia oară abia în 1503). Foarte curînd, încep să apară scrieri în care înrîurirea aristotelică se face din ce în ce mai puternic simțită. Olandezul Daniel Heinsius publică în 1611 De tragoedie constitutione, *Vida, în 1527,* De arte poetica *etc., dar primele comentarii propriu-zise la doctrina estetică a lui Aristotel apar abia către mijlocul secolului, cum ar fi acel al umanistului Francesco Robertelli,* In librum Aristotelii de arte poetica explicationes *(1548) etc. Cei mai însemnați dintre poeticienii aristotelici din veacul al XVI-lea rămîn însă Julius Caesar Scaliger, cu* Poetice septem libri *(1561) și Lodovico Castelvetro cu a sa* Poetică a lui Aristotel, popularizată și expusă (Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta, *1570), care vor exercita o influență decisivă asupra teoreticienilor francezi ai clasicismului. Multe dintre ideile considerate prin excelență clasice se găsesc formulate în tratatele de poetică ale umaniștilor italieni din secolul al XVI-lea care valorifică doctrina literară a lui Aristotel; nu e mai puțin adevărat însă că* organizarea *acestor idei dintr-o perspectivă estetică în mod consecvent raționalistă, ca și transformarea lor într-un corpus stabil de norme și reguli și, mai mult chiar, într-o formă a* gustului literar *este opera celor care au pregătit instaurarea clasicismului în Franța.*

Pentru înțelegerea genezei esteticii clasice în Franța se poate adopta cu folos periodizarea pe care o propune René Bray, într-o lucrare fundamentală asupra acestei probleme: e vorba de teza de doctorat intitulată Formarea doctrinei clasice în Franța (La formation de la doctrine classique en France, *publicată în 1927 și reeditată în 1953). În formarea esteticii clasice René Bray distinge trei perioade importante.*

I. Perioada Renașterii franceze și a activității Pleiadei, corespunzînd, în linii mari, celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea. Ideea dominantă pe plan estetic în această epocă este aceea a imitației anticilor *și ea se desprinde cu limpezime din cel mai de seamă manifest literar al vremii,* Apărarea și ilustrarea limbii franceze (Défense et illustration de la

langue française, *1549) a lui Joachim Du Bellay. Se recomandă aici în special imitația vechilor greci, idolatria față de valorile impuse de aceștia exprimîndu-se sub forma unui îndemn la preluarea totală și nediferențiată a lecției lor: „Jefuiți fără vreo remușcare sacrele tezaure ale acestui templu delfic", exclamă la un moment dat Joachim Du Bellay.*

II. Perioada care se extinde aproximativ între 1600 și 1660 înlocuiește primatul imitației prin primatul regulilor. *Imitația modelelor antice rămîne un deziderat estetic fundamental, ea trebuie însă* rațională *și, ca atare,* regularizată. *Începe deci să se facă distincția între o „imitație servilă" și o „imitație liberală", supusă exigențelor rațiunii și, deci,* selectivă. *Epoca elaborării propriu-zise a principiilor și regulilor clasice începe cu Malherbe (1555—1628), a cărui doctrină se exprimă însă doar accidental în termeni teoretici, oricît ar fi ea de evidentă în* aplicările *poetice. După o fază barocă, Malherbe resimte ceea ce am putea numi seducția rigorii, supunîndu-se unei severe autodisciplini artistice și ajungînd astfel să-și impună și să impună noile reguli metrice și prozodice ale clasicismului, un ideal poetic de puritate și de rațională. Malherbe a fost mai mult un model, un* exemplu, *altora revenindu-le rolul de teoreticieni propriu-ziși ai doctrinei clasice. Personalitatea dominantă a perioadei, din acest punct de vedere, este fără îndoială aceea a lui Jean Chapelain (1595—1674), autorul* Prefeței *la* Adonis-*ul lui Marino (1623) în care, în chip paradoxal, o serie de idei caracteristice esteticii clasice sînt formulate în marginea unei opere esențialmente baroce; autorul, apoi, al faimoaselor* Sentimente ale Academiei cu privire la Cid (Sentiments de l'Académie sur le Cid, *1637) etc., Chapelain este, încă din tinerețe, un partizan absolut al regulilor, a căror cunoaștere poate suplini — crede el — chiar și lipsa „geniului". Astfel, în 1656, în prima prefață la poemul său* Fecioara (La Pucelle) *— poem devenit ținta ironiilor clasicilor de mai tîrziu, în frunte cu Boileau — el recunoaște că are puține dintre calitățile cerute unui poet eroic, dar că s-a putut dispensa de ele datorită unei perfecte stăpîniri a teoriei epopeii.*

La instaurarea domniei regulilor participă, alături de Chapelain, mulți dintre contemporanii săi. Să-i amintim doar pe

cîțiva dintre cei a căror contribuție René Bray o studiază cu remarcabilă minuție: Pierre de Deimier, cu Academia artei poetice (L'Académie de l'Art poétique, *1610), Guez de Balzac cu* Scrisorile *sale, Jean Mairet cu* Prefața *la tragicomedia sa pastorală* Silvanire *(1625), Georges de Scudéry, violent adversar al lui Corneille în polemica* Cidului, *cu* Apologia teatrului (L'Apologie du théâtre, *1639), Abatele d'Aubignac cu importanta* Practică a teatrului (La Pratique du Théâtre, *1657) etc.*

III. În cea de-a treia perioadă — al cărei debut, în jurul lui 1660, ar fi marcat de apariția Satirelor *lui Boileau (1636—1711) și care s-ar prelungi și în secolul al XVIII-lea — primatul regulilor se găsește înlocuit de acel al* gustului clasic. *Valoarea unei opere literare n-o mai determină acum nici faptul simplu al imitației anticilor, nici fidelitatea ei, oricît de riguroasă, față de reguli; ea trebuie să răspundă în primul rînd exigențelor înalte și subtile ale gustului. René Bray observă cu multă dreptate că, în fond, satirele lui Boileau nu sînt* polemici de principiu *(legate în vreun fel sau altul de aplicarea ori de neaplicarea regulilor, a căror autoritate se generalizase), ci* polemici de gust. *Boileau — personalitatea cea mai influentă a celei de-a treia perioade — nu inventă, de altfel, nici un principiu nou, și nici măcar nu modifică vreuna din normele edictate de înaintașii săi. Prin el, însă, triumfă* gustul clasic, *care se verifică în marea literatură clasică din a doua jumătate a veacului al XVII-lea.*

După aceste succinte observații preliminare cu caracter istoric, să încercăm să cuprindem într-o definiție descriptiv-analitică estetica clasicismului în aspectele ei fundamentale. Se poate susține că esența clasicismului *se află concentrată în postulatul raționalității actului artistic. Într-adevăr, toate marile principii, precum și regulile generale prin care se exprimă doctrina clasică, decurg, de cele mai multe ori în chip direct, din acest postulat. Raționalismul își pune pecetea asupra tuturor soluțiilor propuse la una sau alta dintre problemele de seamă ale artei. De aici și tendința spre ordine și rigoare, de aici și efortul permanent spre generalitate și esențialitate (implicînd respingerea, sub orice formă, a accidentalului din*

cîmpul artei), de aici și afirmarea sensului moral al adevăratei poezii (căci orice raționalism culminează într-o etică), *de aici și spiritul critic al clasicismului (căci orice raționalism debutează printr-o negare a autorității) și metodica acestui spirit critic, concretizată în reguli.*

Poate surprinde ideea că apariția clasicismului este, sub un anume aspect, rezultatul progreselor făcute de spiritul critic *în estetică. Și totuși așa stau lucrurile. Nu numai în domeniul artistic, dar și în acel al filozofiei, raționalismul subminează ideea de* autoritate, *introducînd spiritul critic: nici unul dintre adevărurile impuse de tradiție nu trebuie acceptat drept bun, toate trebuie supuse unei verificări raționale. În* Discurs asupra metodei (Discours de la méthode, *1637), Descartes fundamentează ca pe unul dintre principiile oricărei gîndiri care urmărește cunoașterea adevărului așa-numita „îndoială metodică", radical deosebită de aceea a scepticilor, pentru că cea dintîi constituie doar începutul cercetării, în vreme ce cea de-a doua are un caracter concluziv și, din perspectiva ei, cercetarea devine inutilă. Nu e vorba de fapt, în cazul lui Descartes, decît de o respingere a principiului* autorității, *care juca un rol atît de important în întreaga filozofie de pînă la el, și de elaborarea subsecventă a unei* metode critice *de descoperire a adevărului. În planul gîndirii estetice, spiritul critic se traduce prin efortul de a se găsi* regulile *raționale care trebuie să guverneze orice creație de valoare. Trecerea de la „imitația servilă" a anticilor în perioada Renașterii, la „imitația selectivă" a clasicismului ne apare deosebit de semnificativă în acest sens. Prestigiul spiritului critic va crește de-a lungul întregului secol al XVII-lea și va duce, spre finele lui, la izbucnirea faimoasei polemici literare cunoscută sub numele de „cearta între antici și moderni" („La querelle des anciens et des modernes"), declanșată de un poem al lui Charles Perrault (1628—1703),* Secolul lui Ludovic cel Mare (La Siècle de Louis-le-Grand, *1687) în care modernii erau așezați deasupra anticilor. Boileau, apoi La Bruyère cred încă în superioritatea absolută a anticilor, dar cel care încorpora adevăratul spirit al vremii era fără îndoială Charles Perrault care, în ciuda atacurilor, își publică între 1688—1697 seria de dialoguri alcătuind* Para-

lela între Antici și Moderni (Parallèle des Anciens et des Modernes). *A pune la îndoială* autoritatea *anticilor este, pe de o parte, consecința firească a spiritului critic pe care raționalismul clasic îl introduce în gîndirea estetică; pe de altă parte, însă, este un semnal al sfîrșitului clasicismului și al începutului unei noi epoci, aceea a luminilor, în care* rațiunea *devine o noțiune aproape identică cu cea de* critică, *pe linia unei adînciri, determinată de cauze profunde sociale, economice și politice, a spiritului critic.*

Limitele în care se poate vorbi de un spirit critic clasic pot fi precizate în cadrul abordării problemei imitației. *Noțiunea de imitație are în estetica clasică un dublu sens: e vorba, pe de o parte, de o reluare a concepției antice aristoteliciene a artei ca* mimesis, *ca imitație a naturii; pe de altă parte, e vorba de o recomandare cu caracter programatic a imitației modelelor antice. Cele două sensuri nu sînt independente unul de celălalt și încă de la Scaliger între imitația naturii și aceea a anticilor se stabilesc legături dintre cele mai explicite. Argumentația lui Scaliger se desfășoară cam așa: arta e imitație a naturii, dar natura nu oferă niciodată decît modele imperfecte. Opera unui Virgiliu poate fi considerată ca o* natură secundă, *lipsită de imperfecțiuni,* ideală. *A-l imita pe Virgiliu e deci, în fond, totuna cu a imita natura. Trebuie să ținem seama, firește, de faptul că pentru clasici imitația naturii este un concept cu un conținut anume, implicînd* esențializarea, *selectarea elementelor necesare și universale, paralel cu eliminarea celor accidentale, „locale" și istorice (care constituie „imperfecțiunile" naturii). E limpede că dintr-o astfel de perspectivă, problema originalității nici nu se poate pune (de altfel, conceptul însuși de originalitate e o descoperire a secolului următor, un rezultat al contribuției esteticienilor preromantici). Doctrina imitației exprimă cel mai bine aspirația* universalistă, *tipică tuturor clasicilor, aspirație pe care rațiunea o legitimează.*

Cum spuneam și mai înainte, imitația modelelor antice este departe, în clasicism, de formele servile mai vechi. Atitudinea față de antici e și admirativă dar și critică, iar autoritatea de care aceștia se bucură nu mai este un dat, ci rezultatul unei verificări și al unei confirmări a ei de către instanța supremă a

Raţiunii. Fapt este că, pe măsură ce înaintăm în epocă, imitaţia anticilor devine tot mai liberă. La Fontaine, reprezentant al clasicismului pe deplin matur, rămîne mai mult din motive sentimentale un partizan al anticilor în „cearta dintre antici şi moderni". În Epistola către Huet (Épitre à Huet, *1687), adresată, deci, unui prieten intim al lui Perrault şi unui adversar al lui Boileau, La Fontaine rezumă foarte bine esenţa principiului clasic al imitaţiei: „Imitaţia mea nu este o sclavie, /Nu iau decît ideea, felul de a gîndi şi legile/ Pe care maeştrii noştri le-au urmat ei înşişi altădată" („Mon imitation n'est point un esclavage, /Je ne prends que l'idée et les tours et les lois /Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois").*

E important de subliniat că imitaţia poetică a naturii şi a anticilor nu urmăreşte, la clasici, doar producerea plăcerii, ci are şi scopuri morale. Principiul îmbinării utilului cu plăcutul (faimosul utile dulci) *este formulat răspicat de către Horaţiu, unul dintre inspiratorii poeticii clasice: „...cîştigă însă aprobarea tuturor poetul care amestecă folositorul cu plăcutul, desfătînd pe cititor şi totodată sfătuindu-l. O astfel de carte aduce bani fraţilor Sosii, [librari din Roma], trece marea şi prelungeşte renumele scriitorului în timpurile viitoare"* (Arta poetică, *în traducerea lui Eugen Lovinescu). Scaliger afirma şi el că poezia trebuie să înveţe delectînd* (Docere cum delectatione). *Ideea revine la toţi doctrinarii clasici, de la Chapelain, Mairet, Balzac, Scudéry şi pînă la Boileau: „O lecţie ce muza vă dă şi-i de folos: /Legaţi întotdeauna utilul de frumos" (în original: „Qu'en savantes leçons votre muse fertile /Partout joigne au plaisant le solide et l'utile"). E forma etică pe care-o ia raţionalismul estetic clasic.*

Acelaşi raţionalism va prezida şi la elaborarea regulilor, căci „producerea plăcerii se obţine prin ordine şi prin verosimilitate" (Chapelain). Regulile sînt deci făcute pentru ca opera literară să poată place, dar nu o dată se întîmplă ca opera să placă nu atît prin ea însăşi (cum în teorie ar fi trebuit) cît prin faptul că respectă regulile. Dacă Renaşterea dădea prioritate geniului, *clasicismul (afirmînd mai mult în treacăt importanţa acestuia) dă o netă prioritate* meşteşugului *în creaţie. E preferat geniului fără meşteşug poetul*

care suplinește lipsa inspirației printr-o bună cunoaștere a regulilor, deși idealul ar consta fireşte într-o îmbinare/ Care sînt deci faimoasele reguli clasice?

I. Verosimilitatea. *Regula verosimilității — cea mai importantă, poate — își are originea în distincția pe care o făcea Aristotel între* poezie *și* istorie, *prima înfățișînd fapte ce* s-ar putea întîmpla, *cea de-a doua, fapte* ce s-au întîmplat, *prima înfățișînd deci mai degrabă* universalul, *pe cîtă vreme cea de-a doua,* particularul. *Iată acest text fundamental: „...datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile verosimilului și ale necesarului. Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (...), ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întîmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întîmpla. De aceea și e poezia mai filozofică și mai aleasă decît istoria: pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, cîtă vreme istoria mai degrabă particularul" (Aristotel,* Poetica, IX, *traducere de D.M. Pippidi.) În tot clasicismul prestigiul verosimilității este imens și prin el se manifestă în modul cel mai direct întregul fond raționalist al esteticii clasice. Nu e vorba, în definitiv, decît de o respectare — dar absolut riguroasă — a* credibilității în marginile rațiunii. *Dintr-un asemenea punct de vedere* adevăratul *și* verosimilul *sînt distincte și Boileau, adresîndu-se autorilor de tragedii, îi sfătuiește să nu ofere spectatorului nimic incredibil, adevăratul putînd el însuși fi, uneori, neverosimil: „Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable:/Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable".*

II. Les bienséances. *Traducînd aproximativ termenul francez (căci nu se pot reda conotațiile lui care evocă o întreagă sensibilitate estetică), am putea numi această regulă: a* bunei cuviințe, *căci* bienséance *denotă conformitatea față de obiceiurile (lingvistice, intelectuale, morale etc.) proprii unei societăți sau unui grup social. Buna cuviință decide, în virtutea unui sistem de valorificare mai totdeauna implicit, „ce se cade" și „ce nu se cade", ea exprimîndu-se în genere printr-un șir de prohibiții sau chiar, am putea spune, de* tabu-

uri sociale. Esența bunei cuviințe clasice este în chip evident una aristocratică și în acest sens prețioșii, cu exagerările lor, sînt niște precursori. Am putea afirma că buna cuviință clasică a păstrat de la cea prețioasă numai ceea ce corespundea bunului simț — și asta nu e de loc puțin: la urma urmelor conținutul a rămas în destule cazuri aproape același, doar formele de expresie baroce fiind înlăturate. Prin ce se definește buna cuviință clasică, în formele ei literare? Simplu: prin conformarea față de toate regulile clasice și, în plus, prin respectarea normelor, mărturisite sau nu, ale gustului societății curtene pentru care scriu poeții. Examinarea acestor norme, în Franța sau în celelalte țări, în care, sub o formă sau alta, a existat o mișcare clasică, este în ultimă instanță un capitol de sociologie istorică. Ne vom mulțumi aici să indicăm doar cîteva din aspectele pe care le ia buna cuviință văzută dintr-un astfel de unghi. Probabil că cea mai însemnată consecință a conformării față de exigențele gustului public (publicul literar fiind în această perioadă, dacă nu în exclusivitate aristocratic, de cele mai multe ori aspirant spre un ideal aristocratic: să nu uităm că „snobismul" joacă un mare rol în apariția unor norme de gust) se poate observa pe planul stilistic. Termenii concreți, populari sau familiari, ca și termenii tehnici sînt expulzați din limba literară a genurilor „înalte" (tragedia, poemul eroic) și admiși, cu numeroase restricții totuși, în genurile „joase" sau „umile" (în anumite specii ale comediei, parțial în satire etc.). Chiar Molière, apreciat pentru marile comedii de caractere, prin excelență clasice (cum ar fi Mizantropul), *era mustrat de Boileau cînd se adresa unei audiențe populare: Molière, — credea Boileau, — ar fi fost un artist desăvîrșit dacă, mai puțin prieten al poporului (sinonim aici cu vulg), n-ar fi făcut personajele lui să se strîmbe pe scenă, dacă n-ar fi părăsit, pentru bufonerii,* agreabilul *și* finul, *și dacă n-ar fi amestecat* fără rușine *pe Terențiu cu Tabarin, prototip al histrionului grosolan („Peut-être que son art eût remporté le prix, /Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures/ Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,/ Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,/ Et sans honte à Térence allié Tabarin"). Dacă aceasta*

este situația în comedie, cu atît mai mult apare a fi un păcat față de tiranicele „bienséances" să spui lucrurilor pe nume în tragedie sau în poemul eroic, în care atmosfera solemn-nobilă nu trebuie tulburată de nimic. De aici, sărăcia lexicală a unui Racine (în a cărui operă, considerată integral, s-au înregistrat doar în jurul a 2 000 de cuvinte); de aici, puritatea abstractă a limbii marilor clasici etc. Tot buna-cuviință (în implicațiile ei sociale) este aceea care decide că, în tragedie, scenele violente, vărsările de sînge nu trebuie să se desfășoare în fața spectatorului, ci doar să-i fie relatate indirect, după ce au avut loc: iată de ce, cînd trebuie să dueleze, sau, pur și simplu, să moară, eroii tragediei clasice se retrag discret în culise. E știut, din Poetica *lui Aristotel, că acea purificare* (Katharsis) *pe care o produce tragedia în sufletul spectatorului are drept condiție resimțirea* milei *și a* groazei *în fața cumplitului destin al eroilor. Clasicele „bienséances" cer însă ca sentimentele tragice să nu depășească un anume prag al intensității.* Mila, *arată Boileau, trebuie să fie „fermecătoare",* groaza *să fie „dulce", astfel de nuanțe fiind, bineînțeles, absente din textul aristotelic. Pasajul din* Arta poetică (Cîntul III) *în care se vorbește despre milă și groază are un aer „manierat", foarte caracteristic („Si d'un beau mouvement l'agréable fureur/Souvent ne nous remplit d'une douce terreur/ Ou n'excite en notre âme une pitié charmante, /En vain vous étalez une scène savante"... Sau, în traducerea românească din care am mai citat: „Dacă printr-o plăcută mînie fără seamă/ Nu ne cuprinde-adesea din nou o dulce teamă,/ Sau nu strecori în suflet o milă-ncîntătoare,/ În van aduci pe scenă o piesă de valoare"). Nu-i de mirare că, educat în spiritul faimoaselor „bienséances" clasice, Voltaire îl va considera pe Shakespeare un geniu „barbar", nedîndu-se totuși în lături să se inspire din el.*

III. Miraculosul. Regula miraculosului („le merveilleux") se aplică doar în genurile eroice, tragedia și epopeea. Apelul la elemente de miraculos (mituri, ființe mitice: zei, semizei etc.) este numai în aparență opus căutării verosimilului. Dogmatical Chapelain afirma fără paradox: „Nu există altă cale de producere a miraculosului decît cea a verosimi-

lității". Ce se întîmplă, de fapt? În clasicism, în deplină conformitate cu exigențele atotputernicei Rațiuni, se face simțit un proces de rațională a mitologicului, evidențiat în frecvența cu care e folosită tehnica personificării *și a* alegoriei. *Astfel, intervenția unui zeu în acțiunea unui poem, să zicem a lui Marte (Războiul), sau a Minervei (Înțelepciunea), sau a lui Mercur (Mesagerul) nu va avea un caracter arbitrar, ci va fi o expresie a logicii interioare a caracterelor înfățișate de poet, un mod de potențare a verosimilului. De multe ori folosirea miraculosului are un caracter ornamental. Rari sînt clasicii (cum ar fi Racine, de pildă) la care mitologicul își păstrează autonomia lui poetică, de limbaj simbolic aparte, intraductibil în termeni logici sau retorici. În clasicism se vădește, o dată cu cristalizarea doctrinei estetice, o marcată preferință pentru* miraculosul păgîn *(mitologia antică greco-latină), dublată de o respingere a folosirii în literatură a* miraculosului creștin, *considerată ca profanatoare (cf. Boileau,* Arta poetică, *Cîntul III, v. 194 și urm.). Marea tradiție a miraculosului creștin ,apărută în Evul Mediu și, după măreața ei întrupare în* Commedia *lui Dante, prelungită pînă în epoca barocului (un strălucit exemplu îl constituie* Ierusalimul eliberat *al lui Tasso), va fi abandonată de clasici, dar nu peste multă vreme va fi reluată, în preromantism și în romantism, care vor folosi drept model, între altele, și* Paradisul pierdut *al lui Milton (1668), operă a secolului al XVII-lea, în care se regăsesc elemente ale barocului tîrziu ce vor fi valorificate abia în veacul următor.*

IV. Unitățile. *O limpede consecință a raționalismului clasic o constituie regula unităților. Unitatea de acțiune (care prevedea necesitatea caracterului convergent al episoadelor) se referă la toate „genurile mari": epopeea, tragedia, comedia. Unitatea de loc și de timp se referă exclusiv la teatru. Faimoasele trei unități teatrale, care fuseseră definite încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea, își capătă formularea cea mai lapidară în* Arta poetică *a lui Boileau: „Dar noi ce ne supunem la legea rațiunii, /Vrem arta să îndrepte și mersul acțiunii;/ Un loc, o zi anume și-un singur fapt de-*

plin/ Vor ține pîn-la urmă tot teatrul arhiplin". În ciuda polemicilor răsunătoare și pline de gravitate cărora le-au dat naștere mai tîrziu, cele trei unități — și mai ales cea de loc și de timp — par astăzi rezultatul unui raționalism destul de naiv. În Aristotel se găsesc indicații cu privire la unitatea de acțiune și la aceea de timp (în Poetica, *V, se arată că „... tragedia năzuiește să se petreacă, pe cît se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau într-un interval ceva mai mare...") unitatea de loc, decurgînd din cea de timp, fiind inventată de clasici. Numeroasele argumente aduse în sprijinul unităților de timp și de loc rămîn, cum s-a constatat mai de mult, extrem de fragile: de vreme ce spectatorul admite convenția care stă la* baza *spectacolului dramatic (convenție în virtutea căreia teatrul* simbolizează *realitatea neconfundîndu-se niciodată cu ea), de ce n-ar admite și alte convenții, mult mai puțin importante, între care cele privind timpul și locul desfășurării acțiunii? Rațiunea triumfului regulii celor trei unități în textul clasic este însă mult mai profundă. Ea stă în aspirația tipic clasică spre* analiza psihologică *care își găsea astfel posibilitatea optimă de exercitare. Limitînd* extensiunea *în spațiu și în timp a acțiunii, tragedia clasică îl obligă pe poet la sondajul* în adîncime: *ceea ce se pierde pe planul orizontalității, se cîștigă pe acel al verticalității. În această transformare a* amploarei *în* profunzime *trebuie văzută justificarea istorică a regulii celor trei unități.*

V. Genurile. *Poetica clasică este prin excelență o* poetică a genurilor. *Aceasta înseamnă două lucruri: mai întîi că fiecare dintre genuri își are o realitate a lui* distinctă *(și spunem realitate într-un sens filozofic, prin analogie cu doctrinele „realiste" de tip platonician); apoi, că fiecare dintre adevărații poeți poate excela — conform înzestrării sale naturale — numai într-unul din aceste genuri.*

Să vedem care sînt consecințele dublului aspect al problemei genurilor:

a. *Fiecare gen își are* modelul *său ideal (și putem da termenului de „model" și o accepție modernă, structuralistă). E limpede, deci, că fiecare gen va dispune de regulile sale* particulare, *a căror respectare îl va ajuta pe poet să se apropie*

de condiția ideală — niciodată practic atinsă — a genului respectiv (cei mai apropiați de această condiție sînt în genere anticii, și de aceea ei trebuiesc imitați). Așa stînd lucrurile, am putea spune că distincția între genuri are un caracter aproape metafizic. De aceea, nici o îndrăzneală nu e mai mare în privirea senin ordonatoare a clasicului decît „amestecul genurilor". A introduce într-o tragedie scene comice, sau într-o comedie scene tragice, a folosi versuri caracteristice odei într-o idilă, a recurge la un accent ironic (potrivit în satiră) într-o duioasă elegie — iată, dintr-o perspectivă clasică, păcate într-adevăr capitale. Astfel încît nu e greu de înțeles de ce, pe măsură ce s-a impus, purismul clasic a dus la dispariția genurilor „mixte", între care și tragicomedia[1], *înfloritoare în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Apărarea purității genurilor este una dintre injoncțiunile fundamentale ale dogmaticii clasice.*

b. *Existența genurilor distincte se verifică într-o tipologie a poeților, în care clasicismul crede cu fermitate. Orice artist este înclinat în chip firesc spre ilustrarea unuia sau altuia dintre genuri, și cel mai rău lucru pe care-l poate face este să-și ignore această înclinație. Nu întîmplător se va produce, o dată cu întărirea tendințelor clasice, o anume „specializare" a scriitorilor pe genuri, ceea ce ne îngăduie să vorbim, în ordinea literară, de un* specialism *clasic, evident, de pildă, în următoarele versuri din partea inițială a* Artei poetice *a lui Boileau: „În spiritele-alese natura pune haruri, /Ea știe să împartă la toți poeții daruri./ În versuri, unul focul iubirii și-l destramă,/ O glumă vie altul și-ascute-n epigramă;/ Malherbe slăvește fapta cîntînd cutezătorii,/ Racan prin Filis cîntă pădurile, păstorii./ Adeseori un spirit prea îmbătat de sine/ Talentul și puterea nu-și cîntărește bine". Mulți dintre clasici par a ilustra o atare concepție. Molière (cu excepția lui* Don Garcia de Navarra*) a scris numai comedii, Racine*

[1] E foarte util să atragem atenția asupra faptului că tragicomedia nu reprezintă un amestec între tragedie și comedie; tragicomedia este de fapt o tragedie, dar al cărei deznodămînt nu constă în moartea eroilor principali.

(cu excepția Împricinaților) *numai tragedii, Boileau s-a mișcat numai în sferele poeziei didactice sau eroi-comice (ca în* Strana, Le Lutrin, *1674—1683). În alte cazuri, adoptată de posteritate, optica „specialismului" clasic a dus la stabilirea unei viziuni restrictive, unilaterale: pînă astăzi despre Corneille se discută mai ales ca despre un poet tragic, însemnătatea comediilor sale (dintre care unele sînt excepționale) fiind pe nedrept lăsată în umbră. Situație cu atît mai curioasă cu cît ideea necesității „specializării" pe genuri a scriitorilor a fost și combătută, și dezmințită încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd au început să apară (Goethe, care afirma că în cea mai mică poezie* coexistă *toate genurile, e exemplul cel mai grăitor) acele tipuri de personalități literare multiple, cultivînd, fără prejudecăți,* toate genurile *și dovedind că acest lucru este pe deplin posibil.*

CONDIȚIILE ISTORICE ALE APARIȚIEI CLASICISMULUI ȘI RĂSPÎNDIREA EUROPEANĂ A DOCTRINEI CLASICE

Prefigurat de unele dintre tendințele estetice ale Renașterii și, apoi, ale barocului, clasicismul a apărut mai întîi în Franța ca un proces paralel istoricește celui de formare și de consolidare a monarhiei absolute. Sociologic vorbind, așadar, clasicismul poate fi considerat în principiul său ca expresia pe plan literar a contradicțiilor cărora le dă naștere monarhia absolută, deși, și în acest caz, ca și în atîtea altele, stabilirea unor raporturi mecanice nu poate duce decît la o înțelegere unilaterală și chiar falsă a fenomenului. Astfel, adoptînd un punct de vedere sociologist nediferențiat, n-am putea explica un fapt absolut evident în ordinea istoriei literare: și anume, persistența multora dintre elementele doctrinei clasice la reprezentanți ai curentului ideologic iluminist, adversari conștienți ai oricărei forme de absolutism politic. Explicația unei atari împrejurări o găsim în temeiurile profunde ale doctrinei clasice însăși, a cărei raționalism deschidea largi posibilități de manifestare spiritului critic nu numai în plan pur estetic, ci și în oricare dintre direcțiile conexe.

Potrivindu-se, pe această latură, exigențelor criticismului iluminist, clasicismul își păstra actualitatea și pe latura lui moralistă, *perfect corespunzătoare nevoilor militantismului ideologic al „luminilor". Iată deci cum și de ce (firește, spus foarte pe scurt) clasicismul a putut supraviețui, ca* formă estetică, *independent de condițiile și factorii care au contribuit la geneza lui. Nu este mai puțin adevărat însă că, fără o analiză a proceselor istorico-sociale, apariția și evoluția clasicismului, care sfîrșește prin a înlocui barocul ca stil cultural, nu poate fi lămurită într-un chip adecvat.*

În Franța, după moartea lui Henric al IV-lea (1610), tendințele centraliste ale monarhiei se fac din ce în ce mai puternic simțite sub Ludovic al XIII-lea (1610—1643), mai ales după instalarea cardinalului de Richelieu ca prim-ministru al țării (1624). În ciuda Edictului din Nantes (1598), care prevedea tolerarea cultului calvin în afara Parisului și a Curții, luptele religioase continuă sub Richelieu în forme particulare. Promotor conștient al absolutismului regal, acesta adoptă în fapt un dublu program: pe de o parte ruinarea protestanților ca partid politic, pe de alta limitarea strictă a puterii marii aristocrații feudale, cu tendințele centrifuge pe care ea le manifestă în raporturile cu coroana. Politica lui Richelieu, mort în 1642, este continuată de succesorul său, cardinalul de Mazarin, în timpul minoratului lui Ludovic al XIV-lea (1643—1661) și al regenței Anei de Austria. Din 1661 pînă în anul morții (1715), cel care a fost numit Regele-Soare își exercită fără restricții puterea absolută. Așa cum nici procesul de consolidare a monarhiei absolute nu fusese simplu, nici consecințele lui n-aveau să fie simple, rezumabile în cîteva formule. Să nu uităm că spre mijlocul secolului „clasic" Franța fusese agitată și însîngerată de așa-numitele Fronde (Vechea Frondă: 1648—49; Fronda Prinților: 1649—1653), din care regalitatea ieșise cu greu învingătoare. Fără să mai poată continua lupta împotriva monarhiei, vechii frondeur-*i (mari aristocrați sau reprezentanți ai „burgheziei de robă") nu s-au transformat peste noapte în niște* conformiști: *atitudinea lor s-a sublimat în forme ale protestului intelectual (pesimismul aspru, cu*

accente cinice, al lui La Rochefoucauld, fost frondeur, *este un exemplu posibil). Pe de altă parte, intensificarea influenței Contra-Reformei și reînceperea persecuțiilor religioase deschise (în 1685 Ludovic al XIV-lea revocă edictul din Nantes) nu pot fi străine de acel pesimism religios, de acea etică tragică, exprimate între altele de curentul jansenist de la Port-Royal, a cărui amprentă se identifică bunăoară în opera unui Racine, spre a nu mai vorbi de tulburătorul Pascal. (Să notăm că istoricii literari au descoperit numeroase paralelisme între pesimismul laic al deziluzionatului duce de La Rochefoucauld și cel religios al jansenistului Pascal). În cele din urmă, trebuie să admitem că, apărut sub impulsul unor factori istorici de o mare complexitate, clasicismul ar putea fi definit, de la o anumită altitudine, ca o* forma mentis, *în cuprinsul căreia se pot manifesta înclinații și tendințe intelectuale, morale, religioase etc. dintre cele mai diverse. Așa se explică și de ce estetica clasică (nu fără anumite corective însă) a putut fi adoptată și de artiști din alte țări cu tradiții istorico-sociale și culturale mult diferite de cele ale Franței din vremea lui Ludovic al XIV-lea.*

Nu putem considera totuși ca o întîmplare faptul că și în alte țări apariția primelor semne ale clasicismului (de regulă sub influența franceză) coincide cu un moment de absolutism monarhic. Astfel, în Anglia, se poate vorbi de clasicism abia după încheierea dramaticei perioade a revoluției burghezo-puritane, începînd din anii de reînnoit absolutism monarhic ai Restaurației (1660—1688). O dată cu întoarcerea lui Carol al II-lea Stuart de la Paris unde-și petrecuse exilul, se constată un nou interes pentru cultura franceză și o reală receptivitate pentru ideile clasice. John Dryden, unul dintre întemeietorii clasicismului englez, care se remarcase printr-o odă închinată revenirii lui Carol al II-lea și apoi (în 1661) printr-un Panegiric *al Restaurației, se inspiră nu o dată, în prefețele la piesele sale de teatru, din acele* Discours *și* Examens *în care Corneille își teoretizase opiniile sale despre tragedie, iar ceva mai tîrziu, într-o* Apologie pentru poezia eroică (Apology for Heroic Poetry) *reia unele dintre*

ideile lui Boileau, pe care-l consideră unul din marile spirite ale vremii.

Să consemnăm și că protectorul lui Dryden, John Sheffield, Earl of Mulgrave, făcuse o adaptare a Artei poetice *a lui Boileau* (Essay upon Poetry, *1682*), *pentru ca în 1683 William Soames să dea prima traducere integrală. Încep să apară acum și spirite impregnate de dogmatismul clasic, între ele numărîndu-se și Thomas Rymer, care în* O scurtă privire asupra tragediei (A Short View of Tragedy, *1698*) *condamnă, în numele canoanelor clasice,* Othello *de Shakespeare; clasicismul englez în ansamblul lui este însă mult mai liberal decît cel francez și ca atare Shakespeare va fi apreciat de reprezentanții lui și uneori chiar folosit drept model, cum se întîmplă în tragedia lui Dryden,* Totul pentru dragoste (All for Love, *1678*) *în care este reluată tema din* Antoniu și Cleopatra, *dar în forme clasice, cu respectarea unităților etc.*

Apărut în vremea Restaurației, clasicismul englez înflorește și după așa-numita Glorious Revolution *din 1688, care aduce la putere o coaliție burghezo-aristocratică, instaurînd o monarhie limitată, constituțională. Iluminismul englez este, pe latură estetică, adeseori clasicizant, cum o dovedește una dintre personalitățile cele mai importante ale epocii, Alexander Pope (1688—1744) ale cărui opinii literare sînt formulate în faimosul* Eseu despre critică (Essay on Criticism, *1711*), *poem didactic comparabil — nu numai ca factură externă, dar și ca semnificație și valoare — cu* Arta poetică *a lui Boileau. În contextul răspîndirii doctrinei clasice merită a fi consemnate și ecourile engleze la faimoasa „querelle des anciens et des modernes" care izbucnise la sfîrșitul secolului al XVII-lea în Franța. Un partizan absolut al clasicilor este în Anglia William Temple (1628—1699), cu al său eseu* Despre învățătura antică și modernă (On Ancient and Modern Learning, *1690*). *Controversa care se naște în urma publicării lui, îl face pe Swift (secretar al lui Temple) să intervină cu satira sa strălucită* Bătălia cărților (The Battle of the Books, *scrisă în 1697, publicată în 1704), în care, în ciuda rezultatului final indecis al luptei dintre cărți (de o parte, patronați de Pallas, Homer, Pindar, Euclid, Aristo-*

tel, Platon etc., împreună cu partizanii lor comandați de William Temple, de altă parte modernii Milton, Dryden, Descartes, Hobbes etc.), înclinația spre valorile antice a autorului reiese cu destulă limpezime. De altfel, estetic vorbind (căci ideologic el este în bună măsură un iluminist), Swift reprezintă una dintre formele cele mai înalte ale conștiinței clasice în Anglia.

Dacă ar fi să încercăm o periodizare a clasicismului englez am putea distinge, în mare, trei perioade: una de formare (1660—1700), una de maturitate (1700—1740) și una în care, deși preromantismul exercită o influență tot mai profundă, clasicismul doctrinar rămîne încă o orientare vie (1740—1770), mai ales datorită prestigiului imens de care se bucură personalitatea lui Samuel Johnson (1709—1784), autor, între altele, al unui vast Dicționar *(1747—55) și al unei opere critice dedicată* Vieților poeților (The Lives of the Poets, *1779—81). Interesant este de remarcat că, de-a lungul evoluției sale, clasicismul englez capătă un tot mai marcat caracter* burghez *și* național, *originile sale aristocratice fiind încetul cu încetul uitate. Clasele de mijloc, al căror rol în viața socială engleză crește pe măsură ce înaintăm în secolul al XVIII-lea, aspiră și ele, în felul lor propriu, spre o literatură rațională și morală, spre ierarhii artistice solide, ceea ce (cu excepția unor canoane sau prohibiții de ordin neesențial, care vor fi eliminate) nu intră nicidecum în contradicție cu principiile însești ale clasicismului, ba, dimpotrivă, coincide cu sensul lor general. Cu oricît de mari deosebiri în raport cu cel francez, a existat așadar un puternic clasicism englez, purtînd pecetea spiritului iluminist și sentimentalist burghez.*

În Germania, în care luptele religioase și politice sînt foarte violente în prima jumătate a secolului al XVII-lea (Războiul de treizeci de ani: 1618—1648), barocul joacă în literatură, artă, filozofie un mai important rol decît în Franța, ceea ce poate explica manifestarea tardivă și mai săracă a unei direcții clasice. De altfel, Germania e divizată în toată această epocă în numeroase mici state, lipsind baza pentru apariția unui clasicism. Cel mai de seamă dintre susținătorii clasicismului (de

tip francez) este în Germania Johann Cristoph Gottsched (1700—1766), autor, între altele, al unei Poetici critice (Versuch einer Kritischen Dichtkunst, *1730, reeditată cu adăugiri în 1751), în care sînt reluate toate principiile doctrinei clasice, cu specială insistență asupra distincției genurilor și cu recomandarea de a se imita, alături de cele grecești și latine, modelele franceze, mai ales în teatru. Succesul acțiunii estetice a lui Gottsched a fost însă de foarte scurtă durată astfel încît istoria literară reține numele lui mai mult pentru a marca punctul de pornire a unei reacții de o extraordinară virulență polemică față de clasicismul de tip francez, reacție care, începînd cu* Scrisorile despre literatura cea mai recentă (Briefe, die neuste Literatur betreffend, *1759), ale lui Lessing, se va prelungi, străbătînd* Sturm und Drang*-ul (formă a preromantismului german care-și ia numele — Furtună și avînt — de la titlul dramei unuia din reprezentanții săi, Maximilian Klinger), pînă în romantism. Dacă se vorbește, totuși, în literatura germană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea de clasicism (numit și neoumanism sau neoclasicism), trebuie subliniat că acesta se deosebește în chip fundamental de clasicismul de tip francez. De la J.J.Winckelmann cu a sa* Istorie a artei antice (Geschichte der Kunst des Altertums, *1764) și pînă la Goethe, Schiller și ceilalți reprezentanți ai săi în literatură și filozofie, neoumanismul german se întoarce spre antichitate cu o privire nostalgică (de unde și acel mit al* Greciei senine *pe care l-a impus), nu spre a o imita, ci spre a* regăsi *spiritul ei de echilibru și de măsură, ca principii ale unei etici a frumosului (de unde și acea teorie, esențial utopică, a* educației estetice *pe care o formulează Schiller într-una din cele mai importante scrieri filozofice ale sale).*

O direcție clasică — dar nu cu rezultate dintre cele mai fertile — se constată în secolul al XVIII-lea și în alte literaturi, coincizînd în genere cu un moment de puternică exercitare a influenței franceze, care n-a întîrziat însă să dea naștere unei reacții. Astfel, în Italia, în ciuda numeroaselor ecouri ale doctrinei clasice, accente polemice față de direcția pe care o luase în Franța se observă încă de la începutul secolului. Un neoclasic perfect cum este Gravina, autorul unui tratat Despre

Raţiunea poetică (Della Ragion poetica, *1708*) *se ridică totuşi împotriva sclaviei faţă de reguli şi denunţă intelectualismul excesiv al unor francezi. Un Pietro di Calepio, în* Comparaţie a poeziei tragice din Italia cu aceea din Franţa (Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia, *1732*) *anunţă unele dintre argumentele lui Lessing împotriva tragediei clasice franceze, combătînd regulile prin prisma* Poeticii *lui Aristotel. Influenţa franceză e totuşi vie şi pînă şi un Alfieri (1749—1803), în ciuda violentei galofobii din pamfletul său* Il Misogallo *(1792), pleacă în propriile sale tragedii de la modelele franceze; sensibilitatea profundă a lui Alfieri e însă mai mult preromantică. În secolul al XVIII-lea e greu să mai vorbim de un clasicism pur.*

O importanţă deosebită a avut, în formarea literaturii ruse moderne, momentul clasic iniţiat de Lomonosov (1711—1765) şi reprezentat, între alţii, de Sumarokov (1718—1777), traducător în limba rusă al lui Boileau (Arta poetică) *şi manifestînd un respect scrupulos faţă de reguli în tragediile sale de tip iluminist, ale căror modele trebuie căutate în Voltaire. Esenţial clasice sînt şi satirele lui Antioh Cantemir (1708—1744) cărora poetul le-a datorat reputaţia sa de „Boileau al Nordului". De subliniat că epoca clasică a literaturii ruse corespunde istoric domniilor Ecaterinei I-a, apoi a lui Petru al III-lea, succedat la tronul imperial de soţia sa Ecaterina a II-a (1762—1796): este o perioadă de absolutism şi faptul confirmă afirmaţia că formarea unui gust clasic presupune existenţa unei baze politico-sociale unitare, de tipul monarhiei absolute, apţă să determine, în istoria modernă, un centralism al vieţii intelectuale.*

În literatura română clasicismul a pătruns tîrziu, în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea şi la începutul celui de-al XIX-lea, cu poeţii Văcăreşti, Barbu Paris Mumuleanu etc. în Muntenia, cu C. Conachi, Gh. Asachi în Moldova, cu Şcoala ardeleană în Transilvania, care, pe plan literar, dă una dintre cele mai strălucite ilustrări (nu numai în contextul naţional) a genului clasic al poemei eroic-comice, prin Ţiganiada *lui I. Budai-Deleanu. Clasicismul român, tardiv, n-a fost niciodată „pur" şi cu atît mai puţin tiranic, ceea ce explică nume-*

roasele suprapuneri între elemente clasice și altele datorate unor curente și orientări literare deosebite și chiar opuse. Romantismul din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cum s-a întîmplat și în alte culturi ale sud-estului european, a fost esențial deschis în România, căci el nu s-a născut ca o reacție împotriva unui clasicism decadent și dogmatic. De aici, amestecul de motive, teme, idei clasice, iluministe și preromantice pe fundamentul unui romantism generos, de orientare patriotică. Un Gr. Alexandrescu cultivă în egală măsură genuri ca epistola și fabula, tipic clasice, și meditația romantică. Ecourile clasice în teoria literară română din această vreme (căci acestea ne interesează acum cu precădere) se pot analiza cel mai bine în opera lui Ion Heliade Rădulescu (care a fost studiată pe larg, și din acest punct de vedere, de către D. Popovici în Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu, 1935). Încă din tinerețe, Heliade se îndeletnicește cu traducerea Artei poetice a lui Boileau (lucra la ea prin 1822—23, după propriile lui mărturii, și o primă versiune e citită la una din ședințele „Societății literare" din 1827, în casa lui Dinicu Golescu) și faptul nu e de loc accidental, căci în concepția estetică a poetului se vor regăsi numeroase elemente clasice, a căror sursă o constituie însă nu numai „legislatorul Parnasului" ci și teoreticienii francezi clasicizanți din veacul al XVIII-lea, un Laharpe sau un Marmontel. Heliade Rădulescu împărtășește, astfel, clasica teorie a imitației (reproducere în forme generalizate a naturii morale a omului), este un partizan, deși fără excese, al poeticii genurilor și chiar și al regulilor, afirmă scopurile morale ale artei etc. Toate acestea nu-l împiedică însă să fie, în structura lui adîncă, un vizionar romantic, mesianic și utopic.

O reacție clară împotriva clasicismului (de tip francez) vom întîlni în literatura română abia în climatul intelectual care se formează, după 1867, în cadrul „Junimii", unde predomină influența germană. Cel care se ridică împotriva influenței franceze este Eminescu, numindu-i pe Corneille și Racine, într-un articol din 1876, niște „iluștri mergători pe cataligi", iar tragediile lor „niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice".

După cum s-a văzut, originile poeticii clasice le-am aflat în Italia secolului al XVI-lea; tot în această țară și în aceeași perioadă vom da peste primii germeni ai tragediei clasice. Paralel cu procesul de asimilare a lecției lui Aristotel și Horațiu în domeniul gîndirii estetice, apar și cele dintîi încercări de a aplica principiile și regulile, care vor deveni cu timpul din ce în ce mai autoritare în diferitele genuri de creație. În teatru, imitația modelelor antice și respectarea tot mai scrupuloasă a regulilor apare, între altele, și ca o reacție împotriva formelor încă grosolane ale artei spectacolului, căci în acest domeniu tradițiile medievale se prelungiseră pînă la începutul secolului al XVI-lea. Cel care inițiază noul gen de tragedie, imitată după modelul lui Sofocle și Euripide, este Giangiorgio Trissino (1478—1550), cu Sofonisba *sa (1515), care va exercita o largă influență asupra poeților tragici italieni, francezi, englezi și germani. Trissino plecase, în tragedia sa, de la o celebră pagină din* Istoria romană *a lui Titus Livius, reconstituind, cu mijloace împrumutate de la tragicii elini, destinul întunecat al reginei Numidiei, fiica lui Hasdrubal, victimă a pasiunii pentru Massinissa, aliatul romanilor în războiul cartaginez. Fără o deosebită valoare literară, tragedia lui Trissino marchează un moment important în istoria tragediei clasice europene. Mai întîi în Italia, deși fără strălucire (s-ar mai putea cita tragediile contemporanului și prietenului lui Trissino, Giovanni Rucellai), apoi în alte țări se impune progresiv forma unei tragedii al cărei prototip îndepărtat și nu lipsit de numeroase impurități îl constituie* Sofonisba.

Tragedia clasică și-a atins punctul cel mai înalt al prestigiului ei european în Franța, unde regulile clasice încep a fi aplicate din primele decenii ale veacului al XVII-lea. Cea dintîi piesă construită conform regulilor este tragicomedia pastorală Silvanire *(1625) a lui Jean Mairet, care, după cum s-a arătat în capitolul dedicat esteticii clasice, fusese însoțită de o prefață importantă în istoria doctrinei. Prima tragedie clasică — tragicomedia, ca gen impur, era sortită dispariției*

— este însă Sofonisba *(1637) aparţinînd aceluiaşi Jean Mairet şi reluînd motivul tragediei lui Trissino, tradusă în limba franceză încă de la mijlocul veacului precedent (1548). Începînd din al patrulea deceniu, s-au scris în Franţa secolului al XVII-lea sute de tragedii clasice, dar autorii lor, cu excepţia lui Pierre Corneille (1606—1684) şi a lui Jean Racine (1639—1699), nu depăşesc nici unul, din punctul de vedere al literaturii universale, o însemnătate secundară.*

Pentru a discuta opera celor doi mari tragici clasici francezi metoda comparaţiei pare cea mai potrivită. Există, de altfel, în această privinţă, o veche tradiţie care, perpetuată în şcoala franceză, a făcut din paralela între Corneille şi Racine un exerciţiu de retorică; la originea ei stă o pagină foarte cunoscută din primul capitol al Caracterelor *lui La Bruyère* (Des ouvrages de l'esprit). *„Dacă totuşi ne-ar fi permis să facem o comparaţie între ei — scrie moralistul francez — şi să-i marcăm pe fiecare prin ceea ce au mai propriu şi prin ceea ce se străvede mai adesea în operele lor, poate că am putea vorbi astfel: Corneille ne subjugă caracterelor şi ideilor sale, Racine se conformează alor noastre; cel dintîi zugrăveşte oamenii aşa cum ar trebui să fie, cel de-al doilea îi zugrăveşte aşa cum sînt" etc. Fapt este că, din toate punctele de vedere — de la cel istoric la cel structural — deosebirile între Corneille şi Racine sînt izbitoare, şi totodată pline de semnificaţie.*

Mai în vîrstă cu peste treizeci de ani decît Racine, Corneille aparţine unei epoci de puternică reacţie aristocratică faţă de tendinţele centralist-monarhice, epocă ale cărei contradicţii vor duce, spre mijlocul secolului al XVII-lea, la izbucnirea Frondelor: şi poate că şi în teatrul său a trecut ceva din tensiunea acelei vremi, sub forma patosului eroic pe care-l degajă mult discutatul conflict cornelian între pasiune şi datorie. Idealul uman pe care-l descifrăm în acest teatru este unul viril individualist şi voluntarist, caracteristic unei viziuni morale axate pe ideea de libertate. *Posibilitatea eroicului o dă* liberul-arbitru *al individului care-şi* alege, *în mod conştient şi responsabil, destinul. Dintr-o astfel de perspectivă nu e de loc lipsit de semnificaţie faptul că procesul de formare al lui Corneille s-a desfăşurat în cadrul unei instituţii de învăţămînt*

a iezuiților, cărora, cum reiese dintr-o mărturie a nepotului său Fontenelle, le-a păstrat totdeauna o vie recunoștință. Vom recunoaște, deci, în morala iezuită a liberului-arbitru și a responsabilității, una dintre sursele voluntarismului cornelian. Ethosul care stă la baza conflictului tragic din teatrul lui Corneille prezintă însă analogii și cu concepția morală rațională a lui Descartes, așa cum se află ea expusă în partea a treia a Discursului despre metodă (Discours de la mèthode, *1637*) *și mai ales în* Tratatul despre pasiuni (Traité des passions, *1649*). *Ne găsim, în acest caz, — așa cum a arătat marele istoric literar francez Gustave Lanson, cel care a atras pentru întîia oară atenția asupra afinităților între viziunea morală carteziană și cea corneliană*[1], *— în fața unui fenomen de paralelism, căci de o influență propriu-zisă a filozofului asupra poetului, cum o indică însăși cronologia creației lor, nu poate fi vorba. Probabil că explicația unui atare paralelism ideologic stă într-o necesitate spirituală mai largă, impusă de epoca însăși care, tulbure și contradictorie, și-a făurit un ideal al rigorii și al ordinei, ideal tradus în plan etic prin credința că rațiunea — prin intermediul* voinței *— poate triumfa asupra pasiunilor. Un astfel de efort de raționalizare a pasiunii alcătuiește esența idealismului moral al lui Corneille care duce în ultimă instanță, cum au remarcat unii comentatori, la abolirea însăși a faimosului conflict între pasiune și datorie: căci pasiunea nu e contrazisă, ci confirmată de datorie și alternativa în fața căreia se află eroul — și despre care s-a vorbit atîta — este doar aparentă și iluzorie de foarte multe ori. Rodrigo și Ximena din* Cidul (Le Cid, *1636*) *— ca să luăm un exemplu prea cunoscut — nu sînt nici o clipă puși în situația să-și reprime dragostea în numele datoriei; ba dimpotrivă, faptul că fiecare dintre ei își respectă datoria (înfățișată aici sub forma* onoarei, *de tip pur feudal) îi face să se iubească și mai mult, în timp ce renunțarea la îndeplinirea datoriei de o parte sau de alta ar fi dus, în chip*

[1] Cf. studiul lui Lanson: *Le Héros cornélien et le Généreux selon Descartes*, inclus în volumul *Hommes et Livres* (1935); apoi, *L'influence de Descartes sur la littérature française*, în *Revue de Métaphysique et de Mora* (iulie, 1896).

fatal, la stingerea flacării pasionale. Astfel încît am putea spune că la Corneille rigoarea în ordinea datoriei constituie nu o dată un mod de intensificare și de spiritualizare a pasiunii, care poate consuma ca un rug fericirea individuală, pentru a celebra însă, totdeauna, ideea sau idealul. Departe de imaginea convențional-didactică există totuși, în teatrul cornelian, un acut patetism al alegerii. *Accentul cade nu însă pe dilemele de dinaintea alegerii, ci pe consecințele actului alegerii: eroul cornelian, în momentul în care începe să se desfășoare tragedia sa, a depășit alternativa, alegerea a avut loc, a devenit destin. Oricum am privi-o, această dezbatere etică se desfășoară cu o intensitate care ne permite să-i descoperim numeroase valențe moderne, confirmate, între altele, de interesul pe care-l arată față de teatrul lui Corneille unii critici contemporani, de formație existențialistă, un Serge Doubrovsky, de pildă, cu teza sa despre* Corneille și dialectica eroului (Corneille et la dialectique du héros, *1963), încercare de a defini tragicul cornelian cu ajutorul unor concepte împrumutate din filozofia lui J.P.Sartre.*

Nimic mai deosebit de teatrul aristocratic al mîndriei solitare și al intransigenței, așa cum îl ilustrează Corneille într-o perioadă în centrul căreia se situează Frondele, decît teatrul lui Racine, cu realismul lui psihologic atît de nuanțat, dublat de un latent — și uneori manifest și conștient — pesimism metafizic. Moralei corneliene a libertății i se opune morala jansenistă, constituită pe baza dogmei predestinării, a cărei influență se simte pretutindeni în opera lui Racine. Format în austera școală de la Port-Royal, Racine — în ciuda faptului că s-a depărtat temporar, spre a o regreta ulterior, de îndrumătorii spirituali ai tinereții sale — rămîne tributar în concepția sa asupra tragicului doctrinei janseniste. Conform învățăturii teologului de origine olandeză Cornelius Jensen, cu numele latinizat Jansenius (a cărui operă fundamentală, Augustinus, *apăruse în 1640), janseniștii negau liberul-arbitru uman, recunoscut de teologia oficială catolică, fiind în această privință apropiați de protestanți. Nu alegerea liberă, ci doar grația divină, acordată după un plan fixat dinainte puținilor „aleși" poate asigura mîntuirea spirituală a individului apăsat de*

greutatea păcatului original: omul apare ca o ființă predestinată, căci decretul divin inițial (neștiut de nimeni) nu poate fi modificat prin nimic. Harul nu poate fi provocat, el trebuie așteptat cu o infinită și patetică răbdare. Atît prin aspectul dogmatic, cît și prin cel moral-practic (ducînd la un triumf al rigorismului), jansenismul poate fi considerat ca o reacție față de doctrina iezuită care, cristalizată în Spania secolului al XVI-lea ca unul dintre rezultatele cele mai tipice ale Contra-Reformei (ordinul călugăresc al iezuiților, Compañia de Jesús, fusese înființat de Ignațiu de Loyola în 1540), își răspîndise influența în toate țările catolice ale Europei occidentale. Sensul predestinării janseniste se regăsește în viziunea tragică a lui Racine. Iată de ce asistăm în teatrul lui la o reîntrupare — deși în forme cu totul noi, cum se va vedea — a ideii de fatalitate din vechea tragedie elină. La Corneille, destinul tragic — conceput dintr-o perspectivă individualistă — era rezultatul liberei voințe a eroului. Cazul tipic e acel al lui Polieuct (Polyeucte, 1641), păginul care, în vremea stăpînirii romane din Armenia, se convertește la creștinism și suferă martiriul, conștient că supliciul său are semnificația unui exemplu, că în el triumfă o mare idee. Efectul final al tragicului la Corneille este, cum a observat el însuși, confirmat de contemporanii săi, admirația pe care spectatorul sau cititorul o resimte față de erou și de soarta pe care singur și-a croit-o. Tragicul racinian are un caracter ontologic. La fel de puternică și de strivitoare ca și cea din tragedia greacă, fatalitatea încetează la Racine să mai fie exterioară și oarbă: ea devine interioară și lucidă. Ea este însă nu mai puțin dincolo de orice posibilitate de control din partea omului care o poartă în sine ca pe un principiu de distrugere și de damnațiune. Această fatalitate psihologică se manifestă, la Racine, prin pasiuni, între care erosul ocupă locul cel mai de seamă. Spre deosebire de eroul cornelian care-și domină pasiunea, raționalizînd-o și spiritualizînd-o, eroul racinian este purtat de valul interior al pasiunii sale spre o catastrofă ineluctabilă. Chiar și atunci cînd își dă seama — cum se întîmplă cu Fedra (Phèdre, 1677) — de caracterul vinovat al pasiunii și de iminența dezastrului, personajul teatrului lui Racine e dezarmat, incapabil să acționeze în vreun fel,

o simplă jucărie menită picirii în vîrtejul unor forțe devastatoare. O astfel de viziune tragică (comparabilă în premisele și în consecințele ei filozofice cu gîndirea unui alt mare jansenist: Blaise Pascal) se asociază, în încorporarea ei poetică, cu un triumf al spiritului analitic clasic, cu un „realism psihologic", — noțiune adeseori aplicată clasicilor moderni și care n-are nimic de-a face cu realismul veacurilor XVIII-XIX. E vorba, în fond, de o analiză a pasiunilor și a reacțiilor sufletești în coordonatele generale ale verosimilității aristotelice, și se cuvine să subliniem că Racine excelează într-o atare direcție, cum o dovedesc atîtea dintre capodoperele sale, de la Andromaca (Andromaque, *1667*), Britannicus *(1669) și* Baiazid (Bajazet, *1672*) *pînă la nemuritoarea* Fedră. *Devenind mai psihologică, tragedia se simplifică, prin Racine, în structura ei exterioară. Corneille cultivă tragedia zisă „implexă" (complicată), cu numeroase reminiscențe baroce, mijloacele folosite fiind, de altfel, reclamate de necesitatea „demonstrării" poetice a tezelor idealismului său moral; analiza neimplicînd desfășurarea, ci doar sondajul în adîncime, Racine se mulțumește cu situații tragice precise și simple, cu un* cadru tragic, *am putea spune. E una dintre formele pe care le ia faimoasa „puritate" raciniană.*

Format în atmosfera spirituală a jansenismului și revenit, după o perioadă de ruptură, la crezul auster al anilor adolescenței și ai primei tinereți, Racine nu poate fi totuși înțeles în mod adecvat dacă se face abstracție de publicul căruia i se adresa și de exigențele acestuia. Dintr-un astfel de unghi e limpede că în măsura în care îl putem considera pe Corneille ca pe un poet al orgoliosului individualism aristocratic (intrat într-un iute declin după înăbușirea Frondelor), îl putem socoti pe Racine ca pe cel mai de seamă poet al curții *Regelui-Soare, în momentul culminant al monarhiei absolute din Franța secolului al XVII-lea. Autorul* Berenicei *a fost într-adevăr un desăvîrșit curtean, bucurîndu-se de favorurile regale, fiind chiar admis, într-o perioadă, în stricta intimitate a lui Ludovic al XIV-lea, care-l trata ca pe un prieten. Sînt fără îndoială greu de stabilit reflexele și ecourile vieții curtene în scrisul lui Racine. Nu este, totuși, posibil să considerăm că anume predis-*

poziții temperamentale ale poetului vor fi fost încurajate și de atmosfera în mijlocul căreia a cunoscut succesul și consacrarea? Respectul absolut față de faimoasele „bienséances" (care s-a transformat într-o atitudine firească, nemaipresupunînd nici un efort), delicatețea, discreția, eleganța, rafinamentul, interesul arătat fluctuațiilor celor mai subtile ale sentimentului erotic, — toate aceste caracteristici ale artei lui Racine pot fi puse în legătură, într-un fel sau altul, cu viața de curte din vremea lui Ludovic al XIV-lea și cu exigențele de gust pe care le impunea. Nu poate fi însă vorba, în nici un caz, de o relație univocă pentru că Racine rămîne — oricît de paradoxal poate părea acest lucru la un clasic — o personalitate duală și conflictuală: în înfruntarea dintre jansenist și curtean, cel dintîi avea să iasă pînă la urmă învingător. Și poate că renunțarea poetului la teatru (după 1677 el mai compune, la cererea doamnei de Maintenon, doar cele două tragedii sacre, Estera, 1689, și Atalia, 1691) nu se datorează atît, cum se spune, numirii lui în postul oficial de istoriograf al regelui, cît reîmpăcării lui cu Port-Royal-ul, a cărui istorie o scrie în ultima parte a vieții.

Diferențele între Corneille și Racine sînt în fond diferențele între două epoci, una de tranziție, cealaltă de cristalizare; baroc în punctul de plecare, autorul Cidului a tins spre un clasicism (poate mai puțin potrivit naturii sale profunde) pe care mult mai tînărul poet al curții Regelui-Soare l-a putut ilustra nu numai fără vizibile eforturi de adaptare, dar cu desăvîrșita grație a firescului și spontaneității. Privită dintr-o asemenea perspectivă — și în ciuda puternicei ei unități de substrat — opera lui Corneille se situează într-adevăr sub semnul căutărilor, care caracterizează în genere perioadele de tranziție. Așa s-ar putea explica marea varietate a teatrului cornelian, în evoluția căruia istoricii literari disting cel puțin cîteva etape. Tinerețea poetului, marcată de interesul pentru genul comediei (de la Mélite, 1629, și pînă la admirabila Iluzie comică, 1636, el compune nu mai puțin de șase comedii și o singură tragedie, imitată după Seneca, cu dezlănțuiri de violență în spirit pur baroc: Medeea, 1635), se încheie în 1637 cu premiera și, consecutiv, cu polemica Cidului. Urmează o tăcere de trei ani,

în timpul căreia Corneille încearcă să-şi asimileze lecţia aristotelică şi se decide să renunţe la formele teatrale utilizate în tinereţe, în favoarea unora mai „clasice". Cu Horaţiu, *având drept subiect episodul legendar al luptei dintre Roma şi Alba (sursa e Titus Livius), poetul dă, în 1640, prima sa „tragédie régulière", inaugurînd aşa-numita „perioadă a capodoperelor": se succed* Cinna (Cinna ou La Clémence d'Auguste, *1641*), Polyeucte *(1641) etc., pînă la* Rodoguna *(1644), cu care se deschide o scurtă perioadă de reîntoarcere la un teatru al violenţei, de tip baroc, deşi subiectele sînt împrumutate de la diferiţi istorici antici (pentru* Rodoguna *sursa este Appian). Perioada următoare e marcată de invenţia unui nou gen, „comedia eroică"* (Don Sancho de Aragon, *1650), piesa cea mai tipică fiind* Nicomède *(1651), al cărei erou, cum declară însuşi autorul în* Prefaţă, *„iese puţin din regulile tragediei", căci el „nu încearcă să provoace mila prin excesul suferinţelor sale" (cum cerea Aristotel), ci doar „să trezească admiraţia în sufletul spectatorului". În fond, Nicomed e una dintre întrupările cele mai tipice ale spiritului cornelian, un erou luminos prin generozitatea, cinstea şi inteligenţa sa, calităţi datorită cărora situaţia tragică alcătuind nucleul piesei va avea un deznodămînt fericit. În 1652, după eşecul tragediei* Pertharite, *geniul fecund al poetului pare secătuit; este, de fapt, un răstimp consacrat meditaţiei teoretice (sînt scrise acum cele* Trei discursuri asupra poemului dramatic), *răstimp încheiat în 1659 prin* Oedip, *urmat de cîteva tragedii inspirate din istoria imperiului roman:* Sertorius *(1662),* Sofonisba *(1663) etc. Dar teatrul lui Corneille nu mai este pe gustul timpului şi gloria tînărului Racine îl eclipsează progresiv. Anul 1670, cînd lui Corneille i se reprezintă de către trupa lui Molière* Titus şi Berenice (Tite et Bérénice) *pentru ca numai peste puţin să se joace, la Hôtel de Bourgogne, tragedia cu acelaşi subiect a lui Racine* (Bérénice) *capătă semnificaţia unei adevărate confruntări între cei doi mari poeţi. Curînd, autorul* Cidului *va renunţa definitiv să mai scrie, încheindu-şi cariera de poet dramatic în 1674, cu* Suréna, *tragedie cu accente elegiace şi pesimiste (caracteristice ultimei sale perioade de creaţie), zece ani înainte de a se stinge.*

Racine debutase în 1664 cu Tebaida sau frații dușmani (Thébaïde ou les Frères ennemis), *inspirată din* Fenicienele *lui Euripide. Încă din acest moment timpuriu se manifestă interesul constant al poetului pentru resursele de tragic ale universului mitologic elin (spre deosebire de Corneille, fostul elev al Școlii de la Port-Royal cunoaște la perfecție limba greacă și încă din anii adolescenței știe pe dinafară întinse fragmente din operele lui Sofocle și Euripide). După consacrarea pe care i-o aduce* Andromaca *(1667) cariera de autor dramatic a lui Racine se desfășoară, am putea spune, după legile armoniei și ale dezvoltării simfonice, pînă la finalul pe care-l reprezintă* Fedra *(1677), al cărei ultim cuvînt, rostit înainte de moarte, rezumă simbolic, în registrul unei sfîșietoare nostalgii tragice, întregul program artistic și spiritual al poetului: „puritate". („Et ma mort, à mes yeux dérobant la clarté/ Rend au jour qu'ils souilloient toute sa pureté".) Sîntem departe de căutările febrile și de cotiturile nu o dată bruște și imprevizibile pe care ni le descoperă evoluția operei lui Corneille; Racine se adaptează fără dificultate celor mai riguroase norme ale vremii, în așa fel încît, între atîtea limite și prohibiții, geniul lui pare a se mișca într-un spațiu cu desăvîrșire liber.*

Toate diferențele enumerate — și la care s-ar putea adăuga, desigur, și altele, — se concretizează în modul, particular fiecăruia dintre cei doi poeți, de construcție a tragediei și a eroului tragic. Forța individualității constituie nucleul situației tragice la Corneille: avem de a face cu caractere tari, *încorporate în genere în eroi înzestrați cu cele mai evidente trăsături ale bărbăției. E lesne de văzut de ce eroii cornelieni cei mai caracteristici sînt bărbați: de la Don Rodrigo, Horațiu, August (în* Cinna), *Polieuct și pînă la Nicomed; chiar și personajele feminine, cînd nu sînt dominate de pasiuni oarbe și distrugătoare (cum se întîmplă cu Medeea sau cu Cleopatra din* Rodoguna), *participă la esența voluntarismului masculin, de la Ximena și pînă la Berenice care, spre deosebire de felul cum o vede Racine, renunță la dragostea pentru Titus exact în momentul în care toate piedicile exterioare în calea împlinirii ei fuseseră*

depășite („Inima ta — îi spune ea lui Titus, cu patos tipic cornelian — îmi aparține, domnesc în ea, e de ajuns": „Votre coeur est à moi, j'y regne, c'est assez"). O asemenea concepție asupra personajului impunea o anume construcție a tragediei; spre a-și dezvălui întregul său fond sufletesc (pentru ca în cele din urmă să trezească admirația spectatorului) eroul tragic cornelian are nevoie să treacă efectiv printr-o diversitate de situații, interesînd în fiecare caz felul reacției sale, căci eroismul moral nu poate fi dovedit decît printr-o succesivă punere a lui „la încercare". De aici, relativa complicație „situațională" a tragediei corneliene, tendința ei către spectaculos, stilul adeseori oratoric al tiradelor, adică folosirea unui complex arsenal de mijloace de persuasiune a spectatorului. Țelul poetului — în virtutea idealismului moral de care am vorbit — este mai rar acela de a tulbura, de a impresiona și mult mai frecvent acela de a convinge. De aceea, tragedia la Corneille este doar în subsidiar psihologică și în mult mai mare măsură etică (și chiar „cazuistică", epurînd termenul de orice implicații peiorative). Dialectica interioară a eroului — să ne gîndim iarăși la Cid — are cel mai adesea un caracter justificativ: e vorba de a pune în lumină temeiul moral al fiecărei acțiuni, fie că ea s-a săvîrșit, fie că se va săvîrși. Patosul cornelian are parcă totdeauna ceva din patosul unei pledoarii (în această privință, faptul că poetul făcuse în tinerețe studii juridice, pregătindu-se pentru cariera de avocat, pe care ulterior a abandonat-o, nu este poate lipsit de semnificație).

Este evident, cum s-a mai spus, că de la Corneille la Racine tragedia trece printr-un proces de psihologizare. Să atragem atenția că în cadrul acestui proces locul personajelor dinamice, energice, masculine, atît de caracteristice pentru autorul Cidului, îl iau personajele de structură accentuat feminină ale lui Racine, dominate de pasiuni irezistibile. S-a făcut de mult observația că poetul a manifestat, de-a lungul întregii sale creații, o anume predilecție pentru analiza sufletului feminin și, într-adevăr, galeria raciniană de portrete psihologice ale femeii privită din unghiurile cele mai diverse este foarte bogată: de la Hermiona cea orbită de gelozie, oscilînd între iubirea ei fatală pentru Pyrrhus și setea de răzbunare (Andromaca)

și pînă la Fedra în sufletul căreia flacăra pasiunii incestuoase pentru Hyppolit nu topește oglinda de gheață a conștiinței păcatului, sau pînă la crunta Atalia; ori, pe un alt plan, de la Andromaca, simbol al fidelității de neclintit, și pînă la înduioșătoarea Berenice, sau pînă la acele încorporări ale ideii de puritate care sînt Ifigenia (Iphigénie en Aulide, *1674) sau biblica Esteră. Așa cum la Corneille fizionomia interioară a anumitor personaje feminine se masculiniza, putem spune că la Racine se constată un proces invers: există ceva feminin, tipologic vorbind, și în deruta pasională a lui Pyrrhus, care și-a pierdut pînă și cea mai elementară putere de autocontrol, și în melancolica figură a lui Oreste, spre a nu mai vorbi de lamentările cu lacrimi în ochi ale lui Titus cînd își dă seama de iminența despărțirii de Berenice. La Racine, diferita concepție asupra personajului tragic (fie el feminin sau masculin) duce la o schemă compozițională a tragediei mult deosebită de cea folosită de Corneille și totodată mai potrivită sensului profund al regulilor clasice. În fond, Racine nu dorește să-l* convingă *pe spectator de ceva anume, ci să-l antreneze într-o anumită dispoziție sufletească: cu alte cuvinte, să-l miște, să-l impresioneze, să-l tulbure. În tragedie, scrie Racine în* Prefața *la* Berenice, *„Principala regulă este de a place și de a emoționa: toate celelalte nu sînt făcute decît spre a se ajunge la aceasta". Preocuparea psihologică nu este, în acest context, cîtuși de puțin arbitrară: pentru ca să poată impresiona, pasiunile tragice nu trebuie numai* arătate, *ci și* descifrate, *înțelese în* necesitatea *lor interioară, altfel spus, făcute verosimile. În aceeași* Prefață *la* Berenice, *Racine notează foarte semnificativ: „...numai verosimilul emoționează în tragedie" („...il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie"). Acest verosimil, Racine îl realizează pe calea analizei: un singur eveniment tragic care grupează, în preajma unui deznodămînt, cîteva personaje constituie condiția necesară și suficientă; revelînd latențele psihologice ale unei atari situații (simplă pînă la geometrism) poetul o face și verosimilă și impresionantă totodată, operație pe care regulile — și în primul rînd „unitățile" — nu numai că n-o stînjenesc, dar, într-un anume fel,*

și pînă la Fedra în sufletul căreia flacăra pasiunii incestuoase pentru Hyppolit nu topește oglinda de gheață a conștiinței păcatului, sau pînă la crunta Atalia; ori, pe un alt plan, de la Andromaca, simbol al fidelității de neclintit, și pînă la înduioșătoarea Berenice, sau pînă la acele încorporări ale ideii de puritate care sînt Ifigenia (Iphigénie en Aulide, *1674) sau biblica Esteră. Așa cum la Corneille fizionomia interioară a anumitor personaje feminine se masculiniza, putem spune că la Racine se constată un proces invers: există ceva feminin, tipologic vorbind, și în deruta pasională a lui Pyrrhus, care și-a pierdut pînă și cea mai elementară putere de autocontrol, și în melancolica figură a lui Oreste, spre a nu mai vorbi de lamentările cu lacrimi în ochi ale lui Titus cînd își dă seama de iminența despărțirii de Berenice. La Racine, diferita concepție asupra personajului tragic (fie el feminin sau masculin) duce la o schemă compozițională a tragediei mult deosebită de cea folosită de Corneille și totodată mai potrivită sensului profund al regulilor clasice. În fond, Racine nu dorește să-l* convingă *pe spectator de ceva anume, ci să-l antreneze într-o anumită dispoziție sufletească: cu alte cuvinte, să-l miște, să-l impresioneze, să-l tulbure. În tragedie, scrie Racine în* Prefața *la* Berenice, *„Principala regulă este de a place și de a emoționa: toate celelalte nu sînt făcute decît spre a se ajunge la aceasta". Preocuparea psihologică nu este, în acest context, cîtuși de puțin arbitrară: pentru ca să poată impresiona, pasiunile tragice nu trebuie numai* arătate, *ci și* descifrate, *înțelese în* necesitatea *lor interioară, altfel spus, făcute verosimile. În aceeași* Prefață *la* Berenice, *Racine notează foarte semnificativ: „...numai verosimilul emoționează în tragedie" („...il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie"). Acest verosimil, Racine îl realizează pe calea analizei: un singur eveniment tragic care grupează, în preajma unui deznodămînt, cîteva personaje constituie condiția necesară și suficientă; revelînd latențele psihologice ale unei atari situații (simplă pînă la geometrism) poetul o face și verosimilă și impresionantă totodată, operație pe care regulile — și în primul rînd „unitățile" — nu numai că n-o stînjenesc, dar, într-un anume fel,*

chiar o facilitează. După cum s-a remarcat uneori, psihologismul viziunii raciniene se traduce, în planul construcției dramatice, printr-o anume „geometrie": într-adevăr, conflictul tragic se desfășoară cu rigoarea unei demonstrații matematice. Punînd problema în astfel de termeni e pe deplin posibil să vorbim de un mathesis *racinian, contrastînd puternic cu complicațiile tehnice baroce ale tragediilor lui Corneille, al căror „cadru" e parcă mereu amenințat să se frîngă.*

Așa cum s-a constituit, ca urmare a eforturilor poeților francezi din veacul al XVII-lea și în special ale lui Corneille și Racine, tragedia s-a impus ca genul major al clasicismului modern. Raționalist, analitic, obiectiv, clasicismul își găsea într-adevăr în tragedie (obiect, de altfel, și al celor mai insistente meditații estetice) terenul cel mai propriu pentru realizarea tuturor tendințelor sale implicite și explicite. Marile succese artistice obținute în acest domeniu de către francezi au făcut ca, multă vreme, riguroasa tehnică dramatică a clasicismului să pară singura posibilă în marginile raționalului: ruinarea definitivă a unei atari convingeri s-a produs abia în urma impetuoasei revolte romantice, la începutul secolului al XIX-lea. Și totuși, deși prestigiul tragediei clasice a fost înalt și durabil în întreaga Europă, întîlnim, în afara Franței, puține realizări notabile în cadrul genului.

În Anglia, tragedia clasică franceză se impune ca un model vrednic de a fi imitat o dată cu Restaurația. Se știe că, după detronarea și decapitarea lui Carol I, în toată perioada dominației puritane (Commonwealth-*ul lui Cromwell) spectacolele teatrale de orice fel fuseseră interzise în Anglia. Bogata tradiție dramatică engleză din perioada elizabethană și din cea imediat ulterioară fusese astfel brutal întreruptă. Era firesc ca o dată cu întoarcerea din exil a lui Carol II și a aristocraților legitimiști (care trăiau la Paris), pentru reluarea vieții teatrale să se recurgă (în condițiile rupturii de care vorbeam) la tradițiile franceze care se bucurau de un mare prestigiu. Și totuși, lăsînd la o parte numeroasele adaptări făcute după Corneille și Racine, singura tragedie cu adevărat clasică o dă în Anglia, după eforturile lui Dryden (a cărui orientare în teatru*

nu e lipsită de numeroase inconsecvențe din punctul de vedere al clasicismului doctrinar), Joseph Addison cu al său Caton (1713), operă care a fost caracterizată de Voltaire (în De la tragédie anglaise, 1761) drept „singura tragedie engleză bine scrisă de la un capăt la celălalt". Tot cu un Caton murind (Der sterbende Cato, 1732), imitat după un obscur dramaturg francez (F. Deschamps) și după Addison, voise să reformeze în sens clasic teatrul german pedantul Gottsched: dar fără nici un succes, cum se știe. În Italia, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, geniul dramatic al lui Alfieri este, tehnic vorbind, tributar tragicilor clasici francezi, dar tragediile lui respiră deja un alt aer și poetul italian este în fond, în ciuda respectului față de reguli, un precursor al romanticilor. Adevărul e că tragedia clasică nu și-a putut împlînta rădăcini adînci decît în solul francez, și chiar și aici, în secolul al XVIII-lea, apar semne certe de secătuire. Cel care menține în veacul luminilor prestigiul tragediei clasice, ilustrînd genul cu o fecunditate pe care n-o egalează decît facilitatea execuției, este Voltaire. Păstrînd neatinsă esența ei clasică, Voltaire lărgește mult domeniul tragediei, impunînd și o serie de reforme în arta reprezentării ei. Istorismul politic, exotismul, propaganda ideologică etc. capătă drept de acces în severul edificiu al tragediei: numai că acest edificiu, care a devenit prin Voltaire atît de primitor, a devenit în același timp și foarte șubred și, nu peste mult timp, sub dărîmăturile lui va pieri însăși reputația de poet dramatic a autorului Zairei, căci, de la romantism încoace, interesul strict estetic al tragediilor lui Voltaire este aproape nul. Nu ne mai referim la ceilalți autori de tragedii în manieră clasică ai secolului al XVIII-lea, peste al căror nume s-a așternut de mult praful uitării. De fapt, în această perioadă apăruse, mai întîi în Anglia, apoi — întîmpinînd rezistențele mai mari ale unor prejudecăți de gust — în Franța, în Germania etc., un nou gen de teatru, tragedia sau drama burgheză: tragedia clasică era condamnată la o moarte lentă. Toate acestea intră, în fond, în ordinea firescului, căci, în ciuda aspirației ei spre universalitate și spre o verosimilitate absolută (consecințe literare ale unei antropologii abstract-raționaliste), tragedia clasică avea o ființă prin excelență istorică.

Din unghiul dogmei clasice a purității genurilor, separația între tragedie și comedie este una de ordin esențial: fiind ambele forme ale imitației, *ele se deosebesc în toate privințele, și prin* ceea ce *imită, și prin modalitățile și sensul în care imită. În* Cîntul III *al* Artei poetice, *în care Boileau ia în discuție „genurile mari", tragedia și comedia nu mai sînt nici măcar genuri „vecine", căci între ele se interpune poemul eroic; și, în fond, din perspectiva clasică există mai multe afinități între tragedie și epopee (în ciuda tehnicii imitative diferite) decît între tragedie și comedie, care recurg la aceeași tehnică imitativă. Și aceasta, pentru că tragedia și poemul eroic sînt genuri care folosesc, conform teoriei antice, stilul vorbirii înalte* (sermo gravis *sau* sermo sublimis), *singurul adecvat subiectelor nobile și mărețe pe care le înfățișează, în vreme ce comedia, înrudită prin obiectivele ei cu satira, folosește un stil mai jos, pedestru și umil,* sermo pedester *sau* sermo humilis, *în cel mai bun caz un stil mijlociu. Gustul clasic francez, dominat de acele „bienséances" despre care am mai vorbit, respinge sub orice formă stilul propriu-zis* umil, *atît comedia, cît și satira trebuind să folosească un* stil mijlociu *(cînd Boileau îl acuza pe Molière că amestecă* bufonul *cu* agreabilul *și* finul *nu făcea altceva decît să condamne amestecul stilului umil cu cel mijlociu). Dar faptul că i se cere comediei să recurgă la un stil mijlociu, agreabil și fin, nu constituie în nici un fel temeiul unei adevărate apropieri între comedie și tragedie: diferența dintre ele este nu una de grad (cum ar părea să sugereze terminologia utilizată), ci una de calitate.*

Dacă în domeniul tragediei, care-și propune să înfățișeze marile pasiuni umane, este posibil doar ceea ce a fost numit „realismul psihologic", în comedie, cu toate restricțiile impuse de clasicism (și pe care Molière, cel mai mare autor de comedii al vremii nu le va respecta), devine cu putință și un realism mai larg, social și pitoresc, prin intermediul lui putîndu-se reconstitui o imagine vie a obiceiurilor și moravurilor epocii. Tot ceea ce putea aminti, cît de vag, de atmosfera vieții cotidiene fusese expulzat din tragedie; comedia s-a hrănit însă abun-

dent din sevele cotidianului: nu însă întotdeauna pe față, căci caracterologia abstractă a clasicismului ar fi împiedicat-o (să notăm totuși că Molière nu s-a dat în lături de a susține uneori idei care veneau în contradicție cu principiile acestei caracterologii).

Se știe că teoria clasică a comediei îi stabilește acesteia sarcina ca, în urma unui atent studiu al „naturii" (e vorba desigur de natura morală a omului), să înfățișeze comicul caracterelor. *Dar ce este un* caracter, *din punct de vedere clasic? Am putea defini această noțiune prin* înclinația dominantă, *prin* primul mobil *(uneori evident, adeseori ascuns), care comandă toate acțiunile, gesturile și „discursurile" unui individ anume, jucînd rolul unui principiu unificator al persoanei sale. Etic vorbind, există caractere nobile și caractere joase, comedia le alege însă pe cele din urmă spre a-și realiza vechea deviză:* castigat ridendo mores. *Vor face parte, deci, din galeria caracterelor comice (văzute ca niște produse ale* naturii, *deci existente în orice loc și timp): avarul, ipocritul, mincinosul, gelosul, îngîmfatul, risipitorul, lăudărosul, pedantul etc. Autorul de comedii trebuie să identifice aceste caractere (ascunse adeseori sub aparențe înșelătoare): el trebuie, după ce a pătruns în esența lor,* demascîndu-le, *să le arate în lumina lor adevărată. Boileau o spune foarte limpede: „Natura e bogată-n ciudate creaturi,/ Ea pune-n fiecare* anume *(s.n.) trăsături./ Un semn, un gest o poate descoperi de-ndat': /Dar să-i pătrundă-adîncul, nu orișicui e dat". („La nature, féconde en bizzares portraits, /Dans chaque âme est marquée à de différents traits; /Un geste la découvre, un rien la fait paroître: /Mais tout esprit n'a pas des yeux pour la connoître".) Într-un astfel de context sînt evidente motivele pentru care prezentarea unui personaj comic presupune un proces de abstractizare și de tipizare; și în comedie, ca și aiurea, individualul este pentru clasic un simplu înveliș exterior, care adăpostește o esență generală și imuabilă. Trebuie însă să facem observația că, prin* realitatea *ei artistică (și ne gîndim în primul rînd, firește, la Molière), comedia clasică se apropie în mai mică măsură de „modelul" ideal al genului decît tragedia: ea este, cu alte cuvinte, mai suplă, mai*

liberă, mai imprevizibilă, profitînd de statutul mult mai larg și, în fond, mai tolerant, al așa-numitului „stil mijlociu".

Istoric vorbind, comedia franceză din prima jumătate a secolului al XVII-lea stă încă, nu rareori, sub semnul comicului farselor populare, ale căror tradiții coboară pînă în Evul Mediu; — se fac simțite, pe de altă parte, tendințele baroce (ca rezultat al influenței spaniole, promovată, între altele, de imitațiile și adaptările unui Antoine d'Ouville); apoi, ca și în alte domenii, influența italiană este și ea puternică (atît în direcția așa-numitei commedia sostenuta, *care pune la dispoziția actorilor un text scris, cît și în direcția faimoasei* commedia dell'arte, *care, cum se știe, oferind doar un text foarte sumar, o canava generală a spectacolului, acordă o importanță primordială improvizației actorilor).*

Între autorii de comedii de dinainte de Molière trebuie amintit în primul rînd Corneille care debutase, cum se știe, printr-o suită de remarcabile comedii, culminînd în 1636 cu Iluzia comică, *piesă barocă în gustul spaniol, în care geniul verbal al poetului se manifestă într-o deplină libertate. Interesant de notat, dedicația care însoțește ediția din 1639 a* Iluziei comice *vădește la autorul ei o limpede conștiință a barocului: Corneille își califică singur compunerea, dar nu fără un secret orgoliu, drept „monstru straniu", arată că ea poate fi considerată drept „capricioasă", cu o „invenție bizară și extravagantă", dar că este, dincolo de toate acestea,* nouă. *Inspirația comică va reveni și mai tîrziu în creația lui Corneille, în* Mincinosul (Le Menteur, *1644), construit după modelul comediei lui Luiz de Alarcon,* Adevărul îndoielnic (La Verdád Sospechosa, *1630), dar supunînd fantezia debordantă a textului spaniol unui spirit de unitate în care domină* ironia *lucidă și subtilă, în bună măsură clasică.* Urmarea Mincinosului (La suite du Menteur, *1646), care pleacă de la o compunere a lui Lope de Vega,* Să iubești fără să știi pe cine (Amar sin saber a quién, *1630), este, cum s-a observat, mai mult o tragicomedie decît o comedie: Dorante își relevă acum resursele de noblețe interioară, devenind o ilustrare a tipicului erou cornelian, generos pînă la sacrificiul de sine. Registrul propriu-zis comic este susținut*

doar de valetul Cliton, al cărui model este acel gracioso din comedia barocă spaniolă.

Pline de strălucire și de rafinament psihologic, comediile lui Corneille au exercitat totuși o influență extrem de limitată asupra evoluției genului în Franța secolului al XVII-lea. Și poate că tocmai calitățile lor distinctive, între care o rară acuitate ironică de factură pur intelectuală, le-au împiedicat să aibă o mai mare influență: căci niciodată comicul nu e mai aproape de esența lui decît în formele lui spontane, directe, impregnate de duh popular, în timp ce formele lui mai înalte, mai indirecte și mai cerebrale, par a-i răpi din puterea specifică de a produce rîsul. Așa se poate explica de ce, dintre predecesorii lui Molière, alții de mai mică însemnătate decît Corneille, au contribuit în mai mare măsură la formarea geniului său comic. Dintre aceștia, să-l amintim pe Paul Scarron care, plecînd și el adeseori de la surse spaniole, pune accentul pe elementul burlesc, vizînd efecte enorm caricaturale, apropiate de un gust mai popular, singurul în stare, cum spuneam, să păstreze un contact permanent și fecund cu esența însăși a comicului. Cel mai răsunător succes al lui Scarron l-a constituit Jodelet sau stăpînul-valet (Jodelet ou le maître-valet), comedie în versuri, imitată după Francisco de Rojas, al cărei personaj central este, cum se deduce lesne chiar din titlu, Jodelet, valetul lui don Juan d'Alvarade. Plecînd de la o gafă a acestuia (care, trebuind să trimită un portret al stăpînului său Isabellei, îi substituie din greșeală propriul portret) don Juan acceptă, spre a-și observa mai bine viitoarea soție, să-și schimbe pentru un timp identitatea cu aceea a lui Jodelet. Valetul în rolul stăpînului și stăpînul în acel al valetului — iată o situație din care pot ține confuziile comice cele mai înveselitoare. (Procedeul va fi folosit și de către Molière în farsa Prețioasele ridicole, unde unul dintre cei doi valeți ce se dau drept propriii lor stăpîni se cheamă chiar Jodelet; acest nume nu fusese însă inventat de Scarron, ci aparținea unuia dintre cei mai populari actori comici ai vremii.) Cu verva lor colorată și liberă, deși lipsite de o semnificație estetică mai largă, comediile lui Scarron au meritul de a fi pregătit terenul pentru apariția lui

Molière, cel care va realiza sinteza artistică superioară a tuturor modalităților comice cunoscute în epoca sa.

Într-adevăr, clasicismul lui Molière (1622—1673) stă în primul rînd sub semnul unei uimitoare capacități de sinteză. Nimic mai divers — și această diversitate e, privită dinafară, de-a dreptul derutantă — decît sursele lui Molière, care, cu ironică ingenuitate putea să declare: „Je prends mon bien où je le trouve". De la comedia latină (Plaut, Terențiu) și pînă la vechea farsă populară franceză, de la comedia spaniolă „de capa y espada" și pînă la italiana „commedia dell'arte", spre a nu mai vorbi de predecesorii săi francezi mai apropiați, Molière a folosit în opera sa efectiv toate *resursele comicului ce-i stăteau la îndemînă. Aceasta nu implică însă cîtuși de puțin lipsa de unitate clasică operei lui, care, reunind surse atît de variate, vădește, dimpotrivă, în toate aspectele ei, o viziune artistică directoare dintre cele mai limpezi și mai coerente. Atît de spontanul și seducătorul Molière este un poet cu o concepție bine închegată despre arta sa, pe care a exprimat-o în mai multe rînduri, mai pe larg în* Critica Școlii nevestelor (La Critique de l'École des femmes, *1663) și în uimitor de modernа* Improvizație de la Versailles (L'impromptu de Versailles, *1663), al cărei model l-a folosit nu de mult Eugen Ionescu în* L'Impromptu de l'Alma, *unde-și expune opiniile sale despre teatru. Cheia concepției lui — îndrăzneață și originală în acea vreme — o oferă efortul de a racorda realismul psihologic universalist dominant la scriitorii epocii, cu un realism mai larg, deschis spre dimensiunea socialului și a individualului, dar tot din unghiul unui clasicism fundamental. Dorante din* Critica Școlii nevestelor, *plecînd de la afirmația că e mai dificil să scrii o comedie decît o tragedie, își argumentează astfel teza: „Cînd descrii eroi, faci ceea ce vrei. Acestea sînt portrete lăsate la cheremul tău, în care nimeni nu caută vreo asemănare; și n-ai decît să urmărești trăsăturile ieșite dintr-o imaginație în plin avînt, care adesea părăsește adevărul pentru a prinde miraculosul. Dar atunci cînd zugrăvești oameni, trebuie să-i zugrăvești după natură. Se cere ca aceste portrete să semene; și n-ai făcut nimic dacă nu se recunosc în ele oamenii veacului tău". Prin astfel de idei, Molière se îndepărtează întrucîtva de*

idealul clasic, dar numai pentru a se întoarce la el din alt unghi, şi a-l ilustra cu mai multă profunzime. Pe de o parte, este evident, cum remarcă foarte exact Erich Auerbach în Mimesis[1], *că el „tipizează mult mai puţin şi concepe realitatea mult mai individual decît majoritatea moraliştilor din secolul său. Molière nu ne-a prezentat «avarul», ci un monoman bătrîn şi bolnăvicios bine determinat; nici «mizantropul», ci un tînăr fanatic şi sincer, neînduplecat şi pătruns de propriile sale păreri, din cea mai înaltă societate, care judecă întreaga lume şi o găseşte nedemnă de el" etc. Dar, cum observă acelaşi comentator, „...Molière se integrează totuşi deplin, după cum simte oricine, în secolul său moralist şi tipizant; căci el caută realul individual numai de dragul ridicolului său, iar ridicolul înseamnă pentru el abatere de la mijlociu şi obişnuit". Şi ciclul se închide perfect. Meditînd asupra acestei probleme ajungem la o concluzie care se poate formula ca un paradox: abătîndu-se de la unele principii clasice, Molière se apropie tocmai de esenţa lor. Mai trebuie să ţinem seama însă şi de un alt fapt: abaterile la care ne referim sînt, în marile comedii ale lui Molière, mult mai puţin flagrante decît ne-am putea închipui. În formele lui cele mai înalte, comicul molieresc este un „comic de caractere", substanţial clasic, şi într-o asemenea împrejurare trebuie descoperit principiul de unificare a extraordinarei diversităţi de mijloace comice pe care le-a folosit poetul. Comicul de situaţii (Molière avea o predilecţie nedezminţită pentru procedeele puternice ale farsei), comicul verbal îşi capătă astfel, în cazurile cele mai semnificative, o justificare superioară, căci servesc la* caracterizarea *personajelor şi nu mai rămîn simple mijloace de declanşare mecanică a rîsului. Autorul însuşi o spune în* Critica Şcolii nevestelor *(prin purtătorul lui de cuvînt, Dorante) referindu-se la o expresie comică folosită de Arnolphe şi considerată de unii ca tri vială, ca menită doar să-i facă pe spectatori să rîdă: acele cuvinte, explică Dorante, „nu au haz decît prin raportare la Arnolphe. Iar autorul nu le-a pus în piesă ca pe nişte vorbe de duh în sine, ci pentru că*

[1] Cf. Erich Auerbach: *Mimesis*, în româneşte de I. Negoiţescu, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 398.

ele caracterizează personajul și îi scot mai în relief extravaganța".

Molière și-a dat seama — plecînd de la același principiu al adevărului, din care face regula supremă a artei sale — că un caracter simplu nu poate fi decît superficial comic și asta pentru că în realitate nici nu există caractere simple, sau dacă există, ele sînt cu totul neinteresante. Comicul va fi, deci, pentru el, efectul contrastelor interioare — adeseori de ordin moral — ale unor caractere complexe. *„... găsesc că se poate foarte bine ca un om să fie ridicol în anumite împrejurări și nobil în altele", spunea Dorante la un moment dat, referindu-se la Arnolphe din* Școala nevestelor. *O astfel de concepție face ca, la Molière, comicul să aibă nu o dată un caracter* relativ *sau* alternativ. *În unele comedii* (Mizantropul *e exemplul cel mai la îndemînă), comicul ajunge chiar să se învecineze în anumite scene cu patetic sau cu tragicul.*

Nu trebuie să uităm însă că uneori gustul lui Molière pentru farsă se manifestă liber (chiar în perioada deplinei maturități a geniului său) și, dacă spiritele puriste, pătrunse de acea clasică „bienséance", l-au cenzurat pe poet pentru acest aspect al operei sale el nu este prin nimic inferior aspectului mai sobru, terențian, reprezentat de marile comedii de caractere. Astfel încît am putea spune că Molière n-a văzut în clasicism un motiv de a renunța la dialogul viu cu publicul, în care identifica menirea artei sale. Regulile au pentru el o valoare pur negativă: „Dacă ne-am lua după ce spuneți — îi replică Dorante lui Lysidas, poetul pedant — regulile astea ale artei ar fi cele mai mari mistere din lume; și totuși ele nu-s decît cîteva observații la îndemîna oricui, pe care bunul simț le-a făcut asupra cauzelor ce pot micșora desfătarea produsă de anume poeme; și același bun simț care a făcut altă dată aceste observații le poate face ușor în orice zi, fără ajutorul lui Horațiu și al lui Aristotel. Tare aș vrea să știu dacă nu cumva principala regulă, regula regulilor, nu e aceea de a plăcea, și dacă o piesă de teatru care și-a atins țelul n-a urmat drumul cel bun?" La care Urania adaugă: „Eu am observat ceva la domnii aceștia: tocmai cei care vorbesc mai mult de reguli și care le cunosc mai bine ca toți, fac comedii care nu plac nimănui". Secretul for-

ței artistice a lui Molière îl constituie poate faptul că poetul nu s-a supus decît exigențelor care-i apăreau ca intrînd în ordinea firescului, *procedînd mereu cu acea libertate (cîtuși de puțin anarhică) rezultată din triumful spiritului critic al raționalismului clasic. O astfel de trăsătură ne dovedește iarăși că, în aparență contradicție cu tendințele clasice, Molière este în consens cu spiritul lor profund. Păcătuind împotriva unui anume conformism al acelor „bienséances", despre care am mai vorbit, farsele lui Molière n-au fost scrise, în ultimă instanță, cu o conștiință estetică mai puțin „clasică" decît comediile de caractere și de moravuri; raportul între unele și celelalte nu este deci unul de contradicție (cum au fost înclinați să creadă unii istorici literari), ci de complementaritate. Molière este același în tot ce-a făcut, o expresie deplină a* structurii clasice. *Elementele de la care pornește pot fi — și sînt, într-adevăr — extrem de diferite, dar opera poetului le reunește într-o sinteză, în care toate își pierd identitatea inițială.*

Molière și-a început cariera de autor dramatic în vremea peregrinărilor trupei sale prin orașele de provincie franceze, după acumularea unei bogate experiențe actoricești (1653—54). În această perioadă genul cultivat e acel al farsei (de pildă, Gelozia mînjitului (La jalousie du barbouillé), *din care va ieși mai tîrziu* Georges Dandin). *Primele două comedii mari, în cinci acte și în versuri, sînt* Neghibzuitul (L'Étourdi, *1655*), *în care identificăm influența stilului comic imaginativ și oarecum fantasc al* Mincinosului *lui Corneille, și* Dragoste cu toane (Le Dépit amoureux, *1656*). *Venit cu trupa sa la Paris, unde joacă în fața regelui, bucurîndu-se de succes, Molière își va continua activitatea sa de actor și de director de teatru în acest oraș. Din 1659, cînd i se aplaudă cu entuziasm farsa* Prețioasele ridicole, *pînă în anul morții, 1673 (moartea îl surprinde, bolnav cu adevărat, în timp ce juca pe scenă comedia* Bolnavului închipuit*), poetul dă la iveală, în paisprezece ani, mai mult de douăzeci și cinci de piese dintre care* Școala nevestelor (L'École des femmes, *1662*), Don Juan *(1665)*, Mizantropul (Le Misanthrope, *1666*), Tartuffe *(spectacolul e interzis, pentru a fi autorizat abia în 1669)*, Amphitryon *(1668)*, Avarul (L'Avare, *1668*), Burghezul gentilom (Le

bourgeois gentilhomme, *1670*), Vicleniile lui Scapin (Les fourberies de Scapin, *1671*), Femeile savante (Les Femmes savantes, *1672*), Bolnavul închipuit (Le Malade imaginaire, *1673*). *Din toate aceste piese putem reconstitui ceea ce s-ar putea numi „morala lui Molière", importantă pentru definirea perspectivei comicului său. Recomandarea fundamentală a poetului este, în această privință, aceea a încrederii în legea Naturii. Comicul tinde să sancționeze orice deviere de la* firească măsură, *fie că este vorba de afectările absurde ale* Prețioaselor, *fie de caracterul îngust și tiranic al unor principii educative care contravin necesității naturale de libertate (Sganarelle din* Școala bărbaților, *Arnolphe din* Școala nevestelor*), fie de bigotism (ridicolă e și falsa devoțiune a lui Tartuffe și cea adevărată a lui Orgon), fie de rigidele prejudecăți nobiliare*[1], *fie de snobismul stupid al domnului Jourdain* (Burghezul gentilom), *fie de intelectualismul pretențios și deformant al* Femeilor savante, *fie chiar de o sinceritate excesivă, prea intransigentă față de sine însăși (Alcest din* Mizantropul*), căci și o calitate, exagerată, se poate transforma într-un defect. Lucrurile par a se înfățișa simplu din acest punct de vedere. Natura e înțeleaptă și cine nu ascultă îndemnurile ei cade într-o formă sau alta a viciului, devenind obiectul ridicolului. O atare concepție, implicită în toată opera lui Molière, îl apropie de grupul „libertinilor" (de altfel, el urmărise într-o perioadă prelegerile ținute, într-un cerc restrîns, de filozoful Pierre Gassendi și întreținea legături de prietenie cu unii dintre „libertini"). Ca și ale lui La Fontaine, opiniile morale ale lui Molière sînt esențial laice, tabla lui de valori înscriindu-se exclusiv sub regimul ideii de Natură. Sînt deci explicabile prevențiunile*

[1] În *Improvizația de la Versailles* Molière însuși declară: „Da, mereu marchizi. Ce naiba altceva vrei să iei drept un caracter agreabil pentru teatru. Marchizul e astăzi caraghiosul comediei; și după cum în toate vechile comedii apare totdeauna un valet bufon care-i face să rîdă pe spectatori, tot așa, în piesele noastre de azi e nevoie totdeauna de un marchiz ridicol pe seama căruia să se distreze societatea". Și totuși, în teatrul lui, nobilimea e vizată mai mult prin aluzii decît în chip direct.

împotriva lui Molière ale spiritelor religioase (pentru care, chiar dacă nu e „coruptă", ca la jansenişti, ideea de Natură e totdeauna cel puţin suspectă). Cultul pentru natură (în sens moral) constituie însă latura poate cea mai profundă a clasicismului său şi dintr-un astfel de unghi devin evidente limitele realismului său. Plecînd şi de la unele dintre constatările făcute anterior, am putea defini realismul lui Molière ca pe un realism al excepţiilor: el presupune existenţa unui om general, *ideal, care trăieşte în acord cu Natura şi, în funcţie de acesta, posibilitatea diferitelor abateri de la* normal *(în înţelesul de exemplar sau canonic); virtuţile fiind* normale, *naturale, ele participă la o esenţă umană generală, în timp ce defectele sau viciile au un caracter particular, individual, reclamînd o abordare realistă spre a li se scoate mai bine în relief comicul. Consecinţele unei atari viziuni se văd în construcţia personajelor moliereşti. Caracterele comice au toate un profil individual bine marcat, cele care li se opun (reprezentînd firescul,* normalul) *au totdeauna o identitate mult mai abstractă, ele simbolizînd ipostazele mari ale condiţiei umane. Astfel, de pildă, Orgon, căzut sub influenţa malefică a lui Tartuffe, e, ca personaj, de o* pregnanţă individuală *mult mai mare (ca şi confesorul ipocrit, stăpînit de impulsurile unei senzualităţi irepresibile), decît Elmira sau Mariana, voci ale bunului simţ, sau decît Dorine, fata-n casă, a cărei fermecătoare vioiciune de spirit nu e o calitate* personală *a ei, ci simbolul unei calităţi aparţinînd întregii categorii pe care o reprezintă. La fel, domnului Jourdain autorul îi face un portret plin de elemente individualizatoare, fiecare dintre ele savuros comic; dar nu avem nici o clipă de a face, în cazul lui, cu burghezul* normal, *ci cu un exemplar de burghez căruia snobismul îi dă un aer grotesc. Burghezul* normal *(proiecţie a acelui om general şi ideal într-o condiţie socială pe care Molière o considera, ca şi pe celelalte, imuabilă) este în piesa discutată Cléonte, care aspiră la mîna fiicei lui Jourdain, Lucile. Să-l ascultăm cum îi vorbeşte viitorului socru, care îl întrebase dacă este gentilom: „Domnule, la această întrebare cei mai mulţi oameni răspund fără să ezite prea mult. Îşi iau cu uşurinţă acest titlu, fără vreun scrupul, astfel că larga lui folosire pare a autoriza astăzi*

furtul lui. În ceea ce mă privește, lucrul acesta îmi pare ceva mai gingaș. Cred că orișice impostură e nedemnă de un om onorabil („honnête homme" are însă un sens mai complex, el reprezintă în fond idealul uman al societății clasice franceze, n.n.) și că este o lașitate să ascundem starea în care Dumnezeu ne-a făcut să ne naștem, să ne fălim în ochii lumii cu un titlu furat și să ne dăm drept ceea ce nu sîntem. Sînt născut din părinți care au avut fără îndoială îndeletniciri onorabile, am slujit cu cinste timp de șase ani în armată și am destulă avere ca să mă bucur în lume de un rang destul de acceptabil; dar nu vreau să-mi dau un titlu pe care alții, în locul meu, s-ar crede îndreptățiți să-l poarte; de aceea v-o spun fără ocolișuri: nu sînt nobil". Întrucît se impune ca evident faptul că autorul își aprobă personajul, o analiză a replicii citate este în măsură să ne lămurească mai bine asupra concepțiilor lui Molière în domeniul aflat în discuție. În răspunsul pe care-l dă întrebării domnului Jourdain, Cléonte nu-și definește decît în aparență (și de altfel foarte vag) situația socială, *definindu-și, în schimb, cu mult mai multă precizie,* structura morală. *În întreaga piesă, Jourdain apare ca un personaj bine caracterizat social (devierea lui de la înțeleptele prescripții ale Naturii morale reflectîndu-se în* individualitatea *lui socială concretă și ridicolă), în vreme ce Cléonte este caracterizat moral, însemnătatea elementului distinctiv social atenuîndu-se pînă aproape de dispariție. Fiind un burghez* normal *(citește: respectuos față de exigențele Naturii morale) Cléonte este în primul rînd un* „honnête homme" *și abia în subsidiar un burghez. E și firesc să se întîmple așa căci pentru un clasic ca Molière conștiința morală e total liberă față de condiția socială a omului. Ce ne spune, de fapt, Cléonte în replica lui? Că părinții lui erau oameni* onorabili *(cu ce se îndeletniceau exact pare a nu avea nici o importanță), că el însuși a slujit cu* cinste *în armată, că un „honnête homme" trebuie să-și recunoască locul atribuit în lume de providența divină cu toată* francheța *și, în concluzie, că el nu e un gentilom (din perspectiva autorului, tocmai această recunoaștere îl* înnobilează *moral). În ce privește latura pozitivă a răspunsului lui Cléonte, referirile sociale sînt dintre cele mai abstracte. Nici în ce privește latura nega-*

tivă, polemică, lucrurile nu se schimbă: faptul social (furtul unui titlu nobiliar) e privit exclusiv din perspectivă morală și condamnant, tot în termeni generali; numai că, de data aceasta, cuvintele lui Cléonte vizează (în intenția autorului) un caz particular, pe acel al lui Jourdain însuși, tratat de-a lungul întregii piese în maniera unui realism satiric. Ne convingem încă o dată că pentru Molière numai abaterea de la norma morală poate deveni obiectul unei particularizări și, mai mult decît atît, că pentru el, particularul este totdeauna și prin excelență comic: ceea ce e o culminație a mentalității clasice. Plecînd de la anumite superficiale contraste între Molière și contemporanii săi, unii istorici literari (mai ales din tradiția romantică) au crezut că pot descoperi în marele poet comic un artist în conflict cu spiritul vremii lui. Nimic mai fals decît o asemenea reprezentare. Fără să exagerăm, îl putem socoti pe Molière ca pe cel mai deplin și mai profund clasic din Franța veacului al XVII-lea: dincolo de aspectele exterioare și dogmatice ale clasicismului, autorul lui Tartuffe și-a asimilat însăși esența curentului.

Așa se explică și marea influență a lui Molière, influență prin care comedia clasică, fără să-și impună tiranic tiparele externe (cum s-a întîmplat cu tragedia clasică) s-a răspîndit în variante dintre cele mai diverse în întreaga Europă. Aparent sînt greu de descoperit legături între comediile unor autori din perioada Restaurației engleze (1660—1688) ca Etherege, Wycherley, Congreve, și cele ale lui Carlo Goldoni, în Italia, Beaumarchais, în Franța, Fonvizin și Griboedov în Rusia etc.; ceea ce le reunește, dincolo de diferențierile firești de concepție, mediu istoric, structură individuală este comuna lor descendență din Molière.

În Anglia primele eforturi în direcția comicului de caractere se vădesc în piesele lui George Etherege (1634—1693) exemplul cel mai timpuriu de comedie clasică engleză fiind Răzbunarea comică (The Comical Revenge, 1664). Analiza moliereșcă a caracterelor e reluată cu mai multă abilitate dramatică de William Wycherley (1640—1716), deși într-o manieră în care elementele de farsă duc în cele din urmă la o viziune grotesc-caricaturală. Cea mai importantă comedie a lui Wycher-

ley este o imitație liberă (în țesătura unei intrigi total diferite și mult mai complicate) a Mizantropului *lui Molière:* Cinstitul (The Plain Dealer, *1677). Față de mijloacele uneori grosolane și chiar scandaloase ale comicului lui Wycherley (ne gîndim la numeroasele momente brutal licențioase, nu lipsite de savoare, din* Nevasta de la țară (The Country Wife, *1675), comicul rafinat intelectual, plin de scăpărări spirituale ale lui William Congreve (1670—1729) apare ca o reacție. Congreve și-a încheiat timpuriu strălucita carieră de autor dramatic (1700), declarîndu-se dezgustat de grosolănia gustului public al vremii. Un personaj ca Maskwell din* Vicleanul (The Double Dealer, *1694) este un caracter clasic, întrupare a ipocriziei nu lipsită de legătură cu Tartuffe al lui Molière, deși atît intriga cît și contextul social, descris cu acută ironie, diferă foarte mult. Și în celelalte piese ale lui Congreve,* Dragoste pentru dragoste (Love for love, *1695)* și Mersul lumii (The Way of the World, *1699), se regăsește interesul clasic pentru analiza caracterelor, dar originalitatea scriitorului o constituie în mult mai mare măsură verva ironică și paradoxală a dialogurilor, stilul plin de ceea ce în limba engleză se numește* „wit".

În secolul al XVIII-lea influența lui Molière își lărgește aria și o constatăm de la paralela nordică a Danemarcei lui Ludwig Holberg (1684—1754), autorul lui Jeppe muntea-nul *(1723) și a numeroase alte comedii pline de vivacitate, pînă la paralela sudică a Veneției lui Carlo Goldoni (1707—1793), care a dedicat una dintre comediile sale chiar evocării directe a figurii lui* Molière *(1751), construind o intrigă în care marele poet trebuie să facă față, în ajunul premierei lui* Tartuffe, *uneltirilor ipocritului Don Pilone. Dincolo de aceasta, descoperirea, prin Molière, a sensului comediei clasice a jucat un rol hotărîtor în evoluția lui Goldoni care, din 1739, cînd i se reprezintă o primă comedie de caracter,* Momolo curtean (Momolo cortesan), *se îndepărtează* de commedia dell'arte, *deși fără a renunța la idealul dinamismului scenic, încercînd să facă loc în teatrul său observației psihologice de tip clasic. Un exemplu îl constituie, între altele posibile, pe care opera sa atît de bogată ni le oferă la tot pasul, reluarea* motivului

avarului, *în cîteva comedii:* Avarul gelos (Il geloso avaro, *1753*), *în care personajul central, Pantalone, spre deosebire de Harpagon al lui Molière, sfîșiat între cele două pasiuni care-l stăpînesc, dragostea de aur și gelozia, ajunge să-și dea seama de absurditatea avariției, fără însă să-și poată reprima această morbidă înclinație a caracterului și realizînd astfel o condiție dilematică și dramatică; apoi* Avarul (L'avaro, *1756*) *și* Avarul fastuos (L'avaro fastoso, *1773*), *a cărei primă versiune fusese scrisă în limba franceză. Trăind multă vreme în Franța (pe lîngă Curtea lui Ludovic al XV-lea), Goldoni mai folosise limba franceză și în comedia de factură clasică* Ursuzul binefăcător (Le Bourru bienfaisant, *1771*).

În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea influența comediei clasice se face simțită și în Rusia, prin comediile lui D.I.Fonvizin (1715—1792), prelungindu-se pînă în secolul al XIX-lea prin Griboedov (1795—1829), cu Prea multă minte strică *(1823), al cărei model îndepărtat este* Mizantropul *lui Molière.*

Tradus încă din 1818 (Ladislau Erdeli, profesor la Școala Sf. Sava a lui Gh. Lazăr, dă în Zgîrcitul *o versiune a* Avarului, *reprezentată de elevi), Molière avea să exercite o înrîurire și asupra formării comediei moderne române. Dacă tragedia clasică, fiind și ea cunoscută la noi din primele decenii ale secolului al XIX-lea, nu produsese nici o încercare notabilă de a i se relua tradițiile (modelele dramei romantice, mai potrivite cu necesitățile istorice ale literaturii române s-au dovedit mult mai fecunde), comedia clasică (împotriva căreia romanticii n-au polemizat niciodată, arătînd, dimpotrivă, o admirație imensă față de geniul lui Molière) a furnizat teatrului românesc motive și procedee comice. Nevoile satirei sociale din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd occidentalismul se manifestă uneori în forme exagerate, dînd naștere unui soi de „prețiozitate" francizantă, s-au satisfăcut în comedie prin apelul la prestigiosul model al* Prețioaselor ridicole. *Modelul molieresc este evident de pildă în* Franțuzitele *lui C. Faca, datînd din 1833 (titlul inițial:* Comedia vremii) *și în care comicul verbal este chemat a contura, la modul clasic, atitudini morale. Influențele clasice (departe de a fi însă exclusive)*

se prelungesc pînă în comediile lui Alecsandri, în care descoperim, alături de procedeele inițial moliereşti ale satirizării prețiozității de moravuri şi de limbaj (Gahița Rosmarinovici din Iorgu de la Sadagura, *savuroasa Coana Chirița sau, în altă ipostază, latinizantul ridicol Galuscus din* Rusaliile *etc.), cîteva dintre* tipurile *comediei clasice, încă vii, de altfel, în teatrul francez din acea vreme.*

MORALIŞTII CLASICI; MEMORIALIŞTII ŞI EPISTOLIERII

Moralismul clasic comportă trei aspecte: în primul rînd, unul reflexiv *(urmărind explicarea felurilor comportamentului moral al omului), în al doilea rînd, unul* normativ *(urmărind stabilirea unei table de valori în conformitate cu exigențele adevărului şi ale rațiunii) şi, în al treilea rînd, unul practic sau* pedagogic *(urmărind formularea unor recomandări utile pentru îmbunătățirea comportamentului). După cum s-a văzut într-un capitol precedent, doctrina clasică atribuia întregii arte, alături de funcția estetică (de a place), una pronunțat etică. Ar părea deci cu atît mai normal ca accentul principal al contribuției moraliştilor să cadă asupra aspectului ei pedagogic. Şi totuşi nu aşa stau lucrurile. Mai întîi, pentru că unii dintre cei mai de seamă moralişti clasici (La Rochefoucauld, de pildă) ajung, în urma analizei la care supun condiția umană, la concluzii pesimiste: perfectibilitatea omului (premisa teoretică a oricărei pedagogii) le apare ca o simplă iluzie şi ca atare, dacă din cînd în cînd mai adoptă totuşi postura sfătuitorului moral, o fac cu o conştiință ironică şi, nu o dată, spre a-şi manifesta sub o formă mai vehementă, deşi mai mascată, o atitudine substanțial cinică. Dar chiar şi în cazurile opuse (căci există moralişti departe de un asemenea pesimism), mult mai multă pondere o au operațiunile explicative şi teoretic normative decît recomandările direct pedagogice, care rămîn, cel mai adesea, în stadiul implicitului. De altfel se poate spune, de la altitudinea unui punct de vedere mai general, că în ciuda unor nete prescripții doctrinare, clasicismul nu s-a ilustrat (din fericire!) printr-o lite-*

ratură *didactic-moralizatoare, decît în împrejurări rare şi periferice. O virtute prin excelenţă clasică,* discreţia, *i-a împiedicat pe poeţi chiar atunci cînd cultivau genuri tradiţional didactice (fabula, de exemplu) să cadă în platitudinile unui didacticism al cărui cel mai mic defect este că nu izbuteşte să înveţe pe nimeni nimic.*

Ţinînd seama de aceste succinte observaţii preliminare, să constatăm că raţionalismul şi spiritul critic, caracteristice oricărui clasicism, se realizează literar în cadrul unui vast proces de reflexie asupra structurii interioare şi a valorilor omului, proces care duce, în toate genurile, la un triumf al analizei morale. *Primele două aspecte despre care vorbeam în legătură cu moralismul clasic se unifică în ceea ce numim* analiza morală: *căci ea presupune, pe de o parte, demontarea succesivă a resorturilor* psihologice *care determină cutare sau cutare atitudine umană, iar, pe de altă parte, o examinare lucidă a valorilor reale la care participă respectiva atitudine. Orice adevăr psihologic are, pentru un clasic, şi o* latură morală, *astfel încît orice psihologie apare ca baza (reală sau posibilă) a unei morale. S-a spus despre faimosul* Traité des passions *al lui Descartes că ar constitui inaugurarea psihologiei moderne. Afirmaţia ni se pare însă contestabilă, căci psihologia modernă s-a format prin desprinderea ei de morală (cum era şi firesc să se întîmple, psihologia fiind în esenţa ei o disciplină descriptivă şi explicativă, iar morala una normativă).* Tratatul despre pasiuni *al lui Descartes este însă o încercare tipic clasică de a fonda o morală pe o psihologie şi descoperim în el, ca şi în alte opere carteziene, exemple dintre cele mai elocvente pentru ceea ce numeam* analiza morală, *concepută, în acest caz, într-un spirit auster filozofic.* În forme *diverse, analiza morală se regăseşte, cum spuneam, în cîmpul întregii literaturi clasice: în tragedie, ea se realizează prin dialectica generală a* pasiunilor *unor personaje nobile, istorice sau legendare; în comedie, prin elucidarea laturilor comice ale unor* caractere *luate, în genere, din contemporaneitate, dar vizînd spre semnificaţii universale; în diferite alte chipuri, în celelalte genuri, în satiră, în fabulă, în roman, în memorii sau în literatura epistolară. Iată de ce studierea moraliştilor clasici este*

importantă (lăsînd la o parte contribuția lor majoră în planul pur literar) pentru o înțelegere mai adîncă a fenomenului clasic în ansamblul lui.

Moralismul, care avea să joace un rol atît de complex în literatura clasicismului, apăruse în formă autonomă spre sfîrșitul Renașterii, o dată cu descoperirea de către Michel de Montaigne a genului eseului, *atît de suplu și de bogat în posibilități. Primele cărți ale* Essais-*urilor lui Montaigne fuseseră publicate în 1580; urmează ediția lărgită din 1588 și apoi cea postumă din 1595. Noul gen este introdus în Anglia de către Francis Bacon care-și tipărește prima culegere din* Eseuri, sau sfaturi civice și morale (Essays, or Counsels, Civill and Morall) *în 1597, inaugurînd astfel una dintre tradițiile cele mai fecunde și caracteristice ale literaturii moderne engleze. În clasicism, moralismul își creează, alături de eseu, noi forme de expresie literară:* maxima sau sentința morală, portretul, caracterul, discursul moral, cugetarea. *Prin înseși originile sale literare moralismul fusese strîns legat de* memorialism: *Montaigne își comunica, în* Essais-*uri, gîndurile și experiențele personale, compunîndu-și, în fond, un soi de memorii intelectuale, dar nu fără conștiința că însul său particular „poartă chipul întreg al condiției umane" („...porte la formes entière de l'humaine condition"...), astfel încît putea scrie că este primul om care se face cunoscut: „prin ființa mea întreagă și universală, ca Michel de Montaigne, nu ca grămătic, sau poet sau jurisconsult" („...par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poète, ou jurisconsulte"). În formele lui mai obiective (deși uneori nu mai puțin declarat subiective ca la Montaigne), moralismul clasic presupune și el o acută conștiință a eului și, desigur, practica introspecției. Drumul urmat nu este însă unul de la general la individual, ci invers, de la individual (aparent) la general (adevărat), condiția particulară fiind doar o proiecție a celei universal-umane. O astfel de tendință* ascendentă, *prin excelență clasică, se descoperă în scrisul majorității moraliștilor din veacul al XVII-lea. La Rochefoucauld începuse prin a nota evenimentele vieții sale agitate și aventuroase în* Memorii *(1662) pentru a ajunge ceva mai tîrziu la laconis-*

mul Maximelor *(1665);* Cugetările *lui Pascal au la bază experienţe spirituale tulburătoare ale autorului lor şi, în forma în care au rămas, poartă amprenta practicii janseniste a „examenului de conştiinţă". Dar nu numai reflecţia asupra comportamentelor şi valorilor morale îşi are punctul de pornire în conştiinţa* eului *(un* eu raţional, *fără îndoială); pe un plan mult mai larg, tot aici trebuie căutate şi originile spiritului critic în filozofie. Pentru Descartes, întemeietorul raţionalismului modern, atingerea adevărului cere un efort de caracter* personal, *căci nu poţi să „concepi tot atît de bine un lucru şi să-l faci al tău cînd îl înveţi de la altul, ca atunci cînd îl înveţi tu însuţi". Şi, în acelaşi* Discurs despre metodă: *„Dar după ce am folosit cîţiva ani spre a studia în cartea lumii, am luat într-o zi hotărîrea* să studiez şi în mine însumi *(s.n.)". Subiectivismul ego-ului cartezian este însă numai aparent, căci certitudinile lui (bazate pe aceea fundamentală a lui* cogito ergo sum) *sînt obiective şi universale. Tendinţa universalistă este atît de adînc înrădăcinată în sufletul clasic, încît chiar atunci cînd vorbesc (direct sau indirect) despre ei înşişi, cînd recurg la fondul experienţei lor celei mai personale, moraliştii au sentimentul de a vorbi despre însăşi condiţia umană.*

În prima jumătate a secolului al XVII-lea viziunea morală cea mai caracteristică şi totodată cea mai profundă din Franţa este aceea a lui Renè Descartes (1596—1650). Ideile morale ale lui Descartes se găsesc răspîndite în întreaga lui operă filozofică, dar mai ales în părţile a III-a şi a VI-a ale Discursului despre metodă *(1637), în* Prefaţa *la traducerea franceză a scrierii în limba latină* Renati Des Cartes Principia Philosophiae *(1647), în scrisorile adresate principesei Elisabeta (1642—1649), lui Huygens şi lui Chanut (ambasadorul Franţei la Stockholm) şi, în sfîrşit, în ultima sa lucrare,* Tratatul despre pasiuni *(1649). Privind-o în liniile ei mari, morala cartezianã ne apare ca o morală a libertăţii şi a voinţei. Filozofia este — după celebra comparaţie făcută în* Prefaţa *la* Principiile filozofiei... *„— ca un arbore, ale cărui rădăcini sînt metafizica, al cărui trunchi îl constituie fizica, ramurile fiind toate celelalte ştiinţe, dintre*

care trei principale: medicina, mecanica, morala". „...*mă gîndesc — scrie Descartes — la morala cea mai înaltă și desăvîrșită care, presupunînd cunoașterea deplină a tuturor celorlalte științe, este treapta ultimă a înțelepciunii*". *Pînă la realizarea completă a unui atare deziderat, care — cum își dă seama gînditorul încă din* Discursul despre metodă — *aparține viitorului, în lipsa unei morale absolute trebuie construită o* morală provizorie *care să răspundă aspirației firești a omului de a trăi fericit. De aici o serie de principii: măsură, prudență, respect al legilor comune, maxima supremă fiind aceea de a ține drumul mare, evitînd căile lăturalnice. Omul poate fi și trebuie să se străduiască să fie fericit, întrucît fericirea lui (realizată prin* supunerea liberă *față de comandamentele sociale și divine) nu împiedică, ci, dimpotrivă, poate contribui și adeseori contribuie la fericirea celorlalți. La un nivel mai general, Descartes (nu lipsit de afinități cu iezuiții sub îndrumarea cărora se formase în vestitul colegiu La Flèche) aduce argumente în favoarea* liberului-arbitru, *arătîndu-i aceleiași principese Elisabeta că „teologii disting în Dumnezeu o voință absolută și independentă, prin care el vrea ca toate lucrurile să se întîmple așa cum se întîmplă, și o alta relativă, care se raportează la meritele sau la greșelile oamenilor, și prin care El vrea ca legile lui să fie ascultate" (Scrisoarea citată și mai sus). Mult mai limpede va reieși conținutul latent al unor astfel de idei în cadrul unui examen al teoriei carteziene despre pasiuni. Conform metafizicii gînditorului, dualistă cum se știe, lumea e alcătuită din două principii abisal distincte, unul spiritual,* res cogitans *și unul material,* res extensa, *care se găsesc îmbinate în ființa umană. Pasiunile sînt rezultatul acțiunii* corpului *asupra* sufletului, *acțiune care se exercită prin intermediul mișcărilor (mai repezi sau mai încete) ale unor particule numite „spirite animale" („esprits animaux")*[1]. *Punctul în care sufletul se unește cu trupul este, pentru Des-*

[1] În vechea fiziologie, „spiritele animale" erau considerate a fi principiul *senzației* și al mișcărilor consecutive, corespunzînd într-un fel fluidului nervos. Descartes face din ele cauza de natură *materială* a senzațiilor, emoțiilor, sentimentelor care constituie *pasiunile sufletului.*

cartes, mica „glandă pineală" din creier, de unde rezultă că sediul pasiunilor nu este în inimă, cum s-ar crede, ci în substanța cerebrală. Așa cum corpul *poate acționa asupra* sufletului, *și acesta poate acționa asupra corpului, mai ales prin intermediul* voinței. *Iată deci că, în ciuda heterogenității absolute între* res cogitans *și* res extensa, *în om există posibilitățile unei interacțiuni continue. N-are însă rost să insistăm acum asupra mecanismelor propriu-zise ale acestei interacțiuni psiho-fizice (fiziologia lui Descartes era învechită chiar față de vremea lui), ceea ce ne interesează fiind morala filozofului. Trebuie să notăm, ca pe un fapt important, că funcția pasiunilor este în etica lui Descartes una* pozitivă. *Natura n-a putut să dea oamenilor vreo pasiune care să nu le fie de vreun folos și să aibă un caracter în întregime vicios. Rolul primordial al pasiunilor este de a informa sufletul asupra a ceea ce dăunează corpului și asupra a ceea ce îi este util. De exemplu „sufletul este avertizat de lucrurile dăunătoare corpului prin sentimentul de durere, apoi prin ura față de ceea ce pricinuiește această durere și în al treilea rînd prin dorința de a elibera corpul de ceea ce îi dăunează". Iată deci utilitatea durerii, a urii, a dorinței. Pe de altă parte, lucrurile folositoare, plecînd de la o senzație plăcută, produc în suflet „bucuria, din care se naște dragostea față de ceea ce pare a fi cauza acelei bucurii". Dar pasiunile pot avea și un aspect negativ, ele producînd în suflet gînduri care nu sînt necesare, ba chiar putînd „să fortifice și să conserve cutare gînd la care nu este bine să te oprești". Aici trebuie să intervină practica virtuților de natură pur spirituală și* voința, *care poate ordona corpului să nu acționeze conform pasiunilor (a celor nocive, desigur); și oricît ar fi de intense, dacă nu sînt transpuse în acțiuni, ele sfîrșesc prin a se potoli și a dispare. Care sînt, după Descartes, principalele pasiuni? În a doua parte a* Tratatului *sînt definite și analizate (în aspectul lor pozitiv și negativ) primele șase: uimirea, iubirea, ura, dorința, bucuria, tristețea. Urmează „pasiunile particulare", clasate după afinitățile lor cu cele șase pasiuni primordiale: stima, disprețul, generozitatea, umilința (cea „virtuoasă" și cea „vicioasă"), orgoliul, venerația, ciuda, speranța, teama etc. Toate aceste pa-*

siuni sînt, adeseori contrar aparențelor, într-un grad sau altul folositoare omului, iar dacă ele au o funcție pur negativă atunci nu mai sînt pasiuni, ci vicii *(opusul unor virtuți de ordin sufletesc, care n-au nici ele vreo origine pasională). Așa, de pildă, ingratitudinea:„Cît despre ingratitudine, ea nu este o pasiune; căci natura n-a făcut cu putință în noi nici o mișcare a spiritelor (animale, n.n.) care s-o producă; dar ea este numai un viciu direct opus recunoștinței". La fel, nerușinarea. Există deci, alături de virtuți, vicii care nu provin din pasiuni și de a căror existență nu natura, ci omul ca ființă spirituală (înzestrată cu liber-arbitru) este singur responsabil. Optimismul moralei carteziene comportă, cum se vede, două aspecte: pe de o parte, natura nu sădește în om nici o tendință care să fie esențial vicioasă; pe de altă parte, libertatea umană nu se exercită doar în domeniul autonom al sufletului, ci, prin voință, ea se poate impune (și de fapt se și impune) în lumea pasiunilor. Dacă omul nu e răspunzător de existența pasiunilor, el este totdeauna de consecințele lor. Voluntarismul, care e trăsătura cea mai larg definitorie a viziunii morale carteziene, conține totdeauna un* germene eroic. *Astfel încît, deși recomandă măsura, conformarea la legile și obiceiurile curente, prudența, tipul uman ideal pe care-l propune ca model final morala lui Descartes este acel al unui erou:*generosul. *Iar generozitatea, în concepția lui, nu este nimic altceva decît triumful absolut al voinței, al* autocontrolului, *în numele binelui:„Adevărata generozitate — scrie gînditorul — constă în parte în conștiința pe care o are un om că nu există nimic care să-i aparțină într-adevăr în afara liberei stăpîniri a voinței, că pentru nimic nu trebuie să fie lăudat sau mustrat, decît pentru buna sau reaua ei folosire; și, în parte, în faptul că simte în sine însuși o fermă și statornică hotărîre s-o folosească bine, altfel spus că nu-i va lipsi niciodată voința de a întreprinde și săvîrși toate lucrurile pe care le va socoti a fi cele mai bune, ceea ce e tot una cu a urma fără abatere calea virtuții". Raporturile dintre viziunea morală carteziană și cea care se concretizează în modul particular de construcție a eroului tragic în teatrul lui Corneille devin acum cît se poate de limpezi.*

Voluntarismul moral al lui Descartes și Corneille nu va supraviețui în a doua jumătate a veacului al XVII-lea. Atît atitudinile teoretice ale jansenițtilor (reprezentînd aripa dreaptă a așa-numitei „burghezii de robă"[1]*, care jucase un rol de loc minor în declanșarea Frondelor), cît și cele ale marilor feudali, care își pierduseră orice veleitate de putere o dată cu victoria definitivă a absolutismului monarhic, nu puteau decît să respingă, explicit (cum se poate vedea la Pascal) sau implicit, morala esențial optimistă a epocii precedente, cu toate idealurile ei activiste. „Natura e coruptă", eul nu-i vrednic decît de-a fi urît („Le moi est haissable"...) strigă de pe culmile singurătății și ale disperării poate cel mai profund glas al secolului. Este acel al lui Blaise Pascal (1623—1662). Om de știință, matematician și fizician genial, Pascal trece, în jurul vîrstei de treizeci de ani, printr-o criză interioară gravă încheiată prin revelația mistică din faimoasa noapte de 23 noiembrie 1654. Din ianuarie 1655, abandonînd cercetările științifice („A scrie împotriva celor ce aprofundează prea mult științele. Descartes", notează el în* Cugetări*), se retrage la Port-Royal. Pascal intervine acum, cu o forță dialectică și ironică inegalată în toată evoluția literaturii franceze, în polemica dintre iezuiți și janseniști care se înăsprise în 1655, dînd între 1656 și 1657* Scrisorile către un provincial, *cunoscute îndeobște sub titlul de* Provincialele (Les Provinciales*). Rechizitoriul la care sînt supuse atît toleranțele mondene ale moralei iezuite (subtil concesivă față de moravurile aristocratice sau curtene), cît și fundamentele ei teologice, este condus cu inflexibilitatea unei reducții matematice* ad absurdum, *avînd drept efect o*

[1] Originile sociale ale jansenismului i se impuseseră încă lui Saint-Beuve, care, în marea sa monografie despre *Port-Royal* (începută în 1838 și al cărei prim volum apare în 1840, pentru ca ultimul, al șaselea, să vadă lumina tiparului abia în 1859), vedea în acest curent expresia religioasă a „aristocrației clasei de mijloc". Cît despre Pascal și Racine, cei mai mari scriitori legați de Port-Royal, un studiu recent de orientare marxistă al lui Lucien Goldmann (*Le Dieu caché*, Gallimard, 1955), consideră că aceștia ar fi expresia atitudinilor aripei drepte a burgheziei janseniste.

ironie de gheață și de flacără în același timp: rareori a mai fost atinsă o astfel de tensiune a spiritului polemic. Din 1657—1658, Pascal începe să pregătească, așternînd însemnări febrile și patetice, o vastă Apologie *a religiei creștine. Fragmentele rămase, documente ale unei conștiințe existențial sfîșiate, vor fi publicate postum sub titlul de* Cugetări (Pensées, *1670). Măreția lui Pascal stă în capacitatea lui de a* dramatiza *și de a și include în sfera* autenticității *(luînd această noțiune în înțelesul pe care i-l acordă existențialismul modern, curent filozofic care, de altfel, recunoaște în autorul* Cugetărilor *pe unul dintre marii săi precursori), viziunea morală și religioasă a jansenismului. Natura umană — efect, teologic vorbind, al păcatului originar — este esențial* coruptă, *substanța* eului *o alcătuiește* egoismul (l'amour-propre)*; prin firea noastră adîncă sîntem incapabili de adevăr și de bine. „Omul nu e decît deghizare, minciună și ipocrizie, atît față de sine, cît și față de ceilalți. El nu vrea să i se spună adevărul, evită să-l spună altora; și toate aceste porniri, atît de depărtate de justiție și de rațiune, își au firească rădăcină în inima sa". Omul fuge de sine, caută să se înșele: de aici gustul lui pentru activitate, pasiunile, îndrăzneala. Toate ocupațiile sînt puse de Pascal sub semnul* divertismentului *(un fel de căutare a ceea ce numim, cu un termen modern,* alienare*): „Nimic nu-i este omului mai insuportabil decît să se afle într-un repaos deplin, fără pasiuni, fără treabă, fără divertisment, fără preocupări. Își simte atunci neantul, părăsirea, incapacitatea, subordonarea, neputința, vidul. De îndată va ieși din fundul sufletului său plictisul, posomoreala, tristețea, amărăciunea, ciuda, deznădejdea". Condiția umană implică o „mizerie"* („misère") *ontologică. Viziunea lui Pascal este însă profund dialectică și, alături de mizeria omului, găsim și mărturia* măreției *lui: „Măreția omului e atît de mare pentru că el se știe nenorocit... A fi deci nenorocit e tot una cu a te ști nenorocit; dar înseamnă a fi mare, a-ți da seama că ești nenorocit". Principiul grandorii omului îl constituie gîndirea. Astfel încît omul nu-i decît o trestie, „dar o trestie gînditoare". Conștiința infinitei fragilități și a „mizeriei" ontologice generîndu-i măreția, omul pascalian e o ființă ireductibil con-*

traiectorie, un „monstru de neliniști", pentru care meditația asupra propriei sale condiții sfîrșește în spaima *de abis și de infinit (înrudită cu „angoasa" lui Kirkegaard și a existențialiștilor): „Cînd îmi dau seama de scurta durată a vieții mele, absorbită de veșnicia care precede și de cea care încheie micul răstimp în care sînt, cînd mă privesc, covîrșit de infinita imensitate a spațiilor pe care nu le cunosc și care nu mă cunosc, mă înspăimîntă și mă uimește faptul că mă aflu aici mai degrabă decît acolo, căci nu există nici o rațiune să mă aflu aici mai degrabă decît acolo, acum decît atunci". Datoria supremă a acestui om alcătuit din atît de abisale contraste este* să-l caute pe Dumnezeu, *și anume pe acel al religiei creștine. Nimic nu-l ajută pe om în marea căutare: și cel mai puțin rațiunea. Credința și rațiunea sînt absolut diferite, astfel încît existența lui Dumnezeu nu poate fi demonstrată. Rațiunea trebuie să se supună, actul ei cel mai înalt și conform cu esența ei fiind renunțarea la ea însăși: „Nu e nimic mai conform rațiunii decît această tăgăduire a rațiunii". Celebra teorie a* pariului, *în legătură cu care s-a speculat atît, nu e decît un mod (extrem de curajos) de a dovedi raționalitatea transcenderii rațiunii; și, la urma urmelor, nu e vorba aici de un pariu propriu-zis, căci cine admite existența lui Dumnezeu, dacă pierde (adică dacă într-adevăr Dumnezeu nu există), nu pierde nimic, dar dacă cîștigă, cîștigă totul (dincolo de metafora pariului, nu aflăm în textul pascalian o prefigurare a teoriei kirkegaardiene a necesității saltului în paradox, formulată chiar în termenii paradoxului?). Căutarea lui Dumnezeu înseamnă mai întîi luptă împotriva eului, împotriva pasiunilor, căci „...oamenii n-au alți dușmani decît pe ei înșiși": aceasta înseamnă renunțare, rugăciune, penitență („Singura religie împotriva naturii, împotriva simțului comun, împotriva plăcerilor noastre, este singura care a fost dintotdeauna"). Plecînd de la unele mărturii din Scriptură, Pascal vorbește de multe ori de faptul că „Dumnezeu s-a ascuns", că el este un* Deus absconditus. *Esențial e că nu rațiunea, ci doar sentimentul ni-l poate dezvălui pe Dumnezeu în actul de credință. Adevărata credință emană direct de la Dumnezeu, ea este un* dar *al lui. Căutarea lui Dumnezeu este o pregătire înfrigurată pentru primirea gra-*

ţiei, o aşteptare, plină de nelinişte, a mîntuirii. Plecînd de la severele principii ale religiei janseniste, Pascal explorează abisurile contradictorii ale interiorităţii umane ca un martor adeseori primejdios de apropiat de pragurile perplexităţii. Patosul dialectic pascalian se găseşte parcă sporit de faptul că se afirmă în coordonatele unei structuri deplin clasice. Transcriind datele unei experienţe interioare subiective, Pascal este unul dintre scriitorii şi gînditorii cei mai obiectivi din cîţi au existat: rezultatele introspecţiei sale se înscriu în sfera purei ontologii. Să se observe, de pildă, că orice distanţă între eu şi el (omul în general) s-a topit în scrisul lui, că ambele pronume desemnează una şi aceeaşi realitate trans-istorică. Marele şi tulburătorul portret al omului, care se desprinde din Cugetări, este alcătuit mai ales din termeni generali şi abstracţi, tinzînd spre amploarea categorialului. Stilistic vorbind, observăm la Pascal o predilecţie semnificativă pentru substantiv, o evitare a adjectivului (din pricina forţei lui de particularizare). Omul pascalian nu este astfel „deghizat", ci deghizare, nu este mincinos, ci minciună, nu este ipocrit, ci ipocrizie etc. Există o solemnitate tragică, prin excelenţă clasică, a marilor enumerări substantivale: omul „îşi simte atunci neantul, părăsirea, incapacitatea, subordonarea, neputinţa, vidul. De îndată va ieşi din fundul sufletului său plictisul, posomoreala, tristeţea, amărăciunea, ciuda, deznădejdea". Clasic este Pascal şi printr-o altă trăsătură a personalităţii şi a gîndirii sale: neîncrederea în pasiuni, pe care, mutatis mutandis, o împărtăşesc aproape toţi marii săi contemporani: şi Racine şi D-na de La Fayette şi La Rochefoucauld.

La fel de mare prozator, poate, ca şi Pascal, dar cu o viziune morală total opusă tragismului ontologic din Cugetări, Bossuet (1627—1704) este un apărător al doctrinei instituite a catolicismului, al purităţii ei dogmatice, împotriva oricăror erezii sau deformări. De la timpuria Meditaţie asupra scurtimii vieţii (1648) şi pînă la ultimele sale scrieri teologice, în toată opera sa bogată, Bossuet este fidel principalelor direcţii morale şi filozofice iniţiate de Contra-Reformă, împrejurare care se răsfrînge atît în cariera sa ecleziastică, cît şi în cea socială (devine predicator al Curţii, este numit precep-

tor al Delfinului în 1670, ales membru al Academiei franceze în 1671 etc.) Spiritul moralei religioase a lui Bossuet (care exprimă ideile admise de biserica oficială, dar cu o forță de expresie excepțională) animă în primul rînd opera sa oratorică. El este fără îndoială cel mai de seamă reprezentant al „elocvenței sacre" din istoria clasicismului francez, încă de la Panegiricele *sale din tinerețe* (Panegiricul Sfîntului Francisc din Assisi, *1652, acel al Sfîntului Bernard, 1653, și cel mai important, mărturisind trecerea de la un stil cu elemente încă baroce la unul clasic,* Panegiricul Sfîntului Paul, *1657). Deosebit de însemnate în această privință sînt însă mai ales faimoasele* Predici (Sermons), *publicate, după notele pline de ștersături, simple „brouillons" rămase de la autor, abia în 1772, și* Discursurile funebre (Oraisons funèbres). *Substanța tuturor acestora o alcătuiește* meditația morală, *dinamizată prin mijloacele unei retorici savante, ca în acest fragment dintr-o* Predică pentru ziua Paștelor *(1685), avînd drept obiect caracterul tranzitoriu al vieții omenești: „Viața omului se aseamănă cu un drum la al cărui capăt e o înspăimîntătoare prăpastie. Aflăm acest lucru de la primul pas; dar legea e dată, trebuie să înaintăm mereu. Aș vrea să mă întorc înapoi. Mergi, mergi! O greutate de neînvins, o putere irezistibilă ne tîrăște. Trebuie să înaintezi fără oprire spre prăpastie. Mii de piedici, mii de dureri ne obosesc și neliniștesc în cale. Și încă de-aș putea ocoli groaznica prăpastie! Nu, nu, trebuie să mergi, trebuie să alergi: așa este repeziciunea anilor. Afli totuși o mîngîiere, căci din cînd în cînd întîlnești lucruri care-ți abat gîndurile, ape curgătoare, flori care trec. Ai vrea să te oprești: mergi, mergi! Și între timp vezi prăbușindu-se în spate tot ce-a trecut; vuiet înfiorător, destrămare de neînlăturat". Locurile comune ale moralei religioase a zilei retrăiesc cu o vigoare neașteptată în proza admirabilă a lui Bossuet, care, neglijabil ca gînditor, rămîne nedepășit ca artist al* discursului clasic. *Dintre celelalte scrieri ale lui Bossuet o mențiune specială merită încercarea de sinteză, prima ca dată, a istoriei universale (din perspectivă providențialistă și moralistă):* Discurs asupra istoriei universale (Discours sur l'histoire universelle, 1681) *care, împreună cu alte lucrări ca* Tratat des-

pre cunoașterea lui Dumnezeu și cunoașterea de sine (Traité de la conaissance de Dieu et de soi-même) *sau* Politica dedusă din cuvintele însești ale Sfintei scripturi (La politique tirée des propres paroles de l'Ecriture sainte), *fusese redactat pentru instrucția tînărului Delfin.*

Asemănările între viziunea pascaliană a „mizeriei omului" și aceea a lui La Rochefoucauld (1613—1680) au fost mai de mult observate: pesimismului religios jansenist al uneia îi corespunde pesimismul laic (parcă și mai acut) al celeilalte. În fond, disperarea lui Pascal nu este niciodată totală: ca o pasăre phoenix speranța renaște mereu din propria-i cenușă și, dacă luăm în considerare planul de ansamblu al proiectatei Apologii, *e imposibil să nu ne dăm seama că pesimismul e doar o etapă în dialectica spirituală și nicidecum concluzia ei. Fără compensații de ordin religios, pesimismul lui La Rochefoucauld este integral și, prin glacialitatea ironică a felului cum e expus, ajunge pînă la pragul cinismului. Apropierea între cei doi moraliști beneficiază și de o justificare de ordin istoric, căci între cercurile janseniste și cele ale marilor aristocrați, foști participanți la Fronde sau simpatizanți ai lor, există nu numai afinități, dar și relații directe. Astfel, în salonul doamnei de Sablé, frecventat de înalta nobilime (ducele de La Rochefoucauld este unul dintre „obișnuiții" lui), vin și numeroși janseniști, între alții un Jacques Esprit, autor și el de maxime, dar de o importanță cu totul secundară. Preocuparea morală luase, în salonul destul de obscur al doamnei de Sablé (a trecut epoca de strălucire a saloanelor, în frunte cu cel al marchizei de Rambouillet), formele unei înalte mondenități intelectuale: maximele sînt un joc al acestei societăți rafinate și triste, la care însăși patroana participa (mărturie, culegerea intitulată:* Maximes de la marquise de Sablé *din 1678). Luciditatea mizantropică a nemuritoarelor* Maxime *ale lui La Rochefoucauld este deci — anecdotic privită — produsul unui joc de societate!*

Țelul principal pe care și-l fixează moralistul ar putea fi definit foarte bine prin moderna noțiune de demistificare. *Analist clasic, La Rochefoucauld vrea, sfîșiind cu instrumentele tăioase ale inteligenței sale extraordinare toate aparențele,*

iluziile şi mistificările morale, să descopere şi să explice comportamentele umane. Cheia secretă a tuturor atitudinilor, mobilurilor şi acţiunilor omului îi apare, astfel, a fi acel „amour-propre" de care vorbise şi Pascal, dragostea egoistă şi interesată de sine. Dezvăluirea esenţialei „mizerii a omului" se înscrie, la autorul Cugetărilor, *sub semnul pateticului şi al tragicului; la La Rochefoucauld, nu numai că expresia unei conştiinţe patetice sau tragice lipseşte cu desăvîrşire, dar nici măcar vreo urmă de uimire nu se lasă întrevăzută. Autorul* Maximelor *nu condamnă, ci doar* constată *felul în care ferocele egoism al omului se deghizează spre a putea acţiona mai nestingherit. Masca liniştită, uneori uşor amuzată (în limitele unei discreţii aristocratice şi ale unei perfecte sociabilităţi), aerul că spune, în definitiv, lucruri cu totul normale (funcţia stilistică a vorbei de spirit sau a paradoxului e tocmai aceasta: de a arăta că sub aparenţe surprinzătoare se ascund realităţile cele mai fireşti), ţin de arta prin excelenţă clasică a* disimulării ironice, *în care La Rochefoucauld rămîne într-adevăr neîntrecut. Cum procedează, de fapt, moralistul? Chiar din prima maximă (pusă în fruntea culegerii abia la ediţia a doua, ceea ce dovedeşte o intenţie de lucidă definire a viziunii sale morale încă de la începutul volumului) autorul ne spune că „ceea ce luăm drept virtuţi nu este adeseori decît o îmbinare de felurite acţiuni şi interese pe care întîmplarea sau îndemînarea noastră ştiu s-o alcătuiască: astfel că nu totdeauna bravura sau castitatea fac ca bărbaţii să fie viteji şi femeile caste". Urmează cîteva maxime, de o nebănuită adîncime în simplitatea lor, despre „amorul propriu", „cel mai mare dintre toţi linguşitorii" (2), „mai abil decît cel mai abil om de lume" (4) etc. Urmează, într-un stil concentric, o analiză a pasiunilor şi virtuţilor spre a se ajunge, oricare ar fi diversitatea punctelor de pornire, la comuna lor esenţă. Moralistul pune în lumină tactica infinit abilă a egoismului omenesc. Iubirea, fidelitatea, clemenţa, moderaţia etc. sînt, rînd pe rînd, demascate. Generozitatea? „Ceea ce pare generozitate — scrie La Rochefoucauld, cu admirabila lui concizie — nu e adeseori decît o ambiţie deghizată care dispreţuieşte micile interese spre a-şi satisface altele mai mari" (246). Fidelitatea? „Fidelitatea care*

se observă la cei mai mulți dintre oameni nu este decît o invenție a dragostei de sine spre a trezi încrederea; este un mijloc de a ne ridica deasupra celorlalți și de a ne face depozitarii lucrurilor celor mai importante" (247). Mărinimia? „Mărinimia disprețuiește totul spre a avea totul" (248). Pentru că „Interesul pune la lucru tot felul de virtuți și de vicii" (253), pentru că marele regizor ascuns al întregului spectacol al vieții morale este egoismul. Metoda moralistului este mereu aceea a reducției și viziunea sa este una circular închisă, *al cărei centru fix este „l'amour-propre". Ca un adevărat clasic, La Rochefoucauld merge de la complex la simplu, de la particularul divers la esențial: arta lui înseamnă un triumf al* ironiei analitice.

Ultimul mare moralist clasic francez, La Bruyère (1645 — 1696), are o concepție generală mult mai puțin limpede și explicită decît predecesorii săi: de aceea el nu e atît un gînditor moral, cît un observator moral. Caracterele *sale, colecție de portrete, reflecții și maxime, fuseseră publicate, într-o primă ediție (1688), cu o modestie care stă bine unui clasic, ca un fel de apendice la traducerea în limba franceză a* Caracterelor *filozofului antic Teofrast:* Caracterele lui Teofrast, traduse din greacă, împreună cu caracterele sau moravurile acestui secol. *Succesul lucrării îl determină pe autor să scoată cîteva ediții succesive, cu importante adăugiri (1689, 1690, 1691, 1692, 1694) astfel încît accentul interesului se mută definitiv de la Teofrast asupra contribuției scriitorului francez. Prin gustul, atitudinile, și, de fapt, prin întreaga mișcare interioară a spiritului său, La Bruyère este una dintre cele mai depline expresii ale moralismului clasic, în ciuda faptului că descoperim la el o anume conștiință istorică, dublată de o tendință de a nota unele particularități de gîndire și de comportament proprii epocii sale. Adevărul e însă că și la La Bruyère, ca și la alți clasici, particularul e doar aparența pitorească îndărătul căreia se regăsește* omul general. *E totuna cu a spune, în bună logică clasică: pasiunile și viciile oamenilor se manifestă divers, după împrejurări, dar esența lor este aceeași, imuabilă. Nu altceva susține La Bruyère însuși. În prefața la* Caractere *(*Discurs asupra lui Teofrast), *autorul explică: „Aceia ale căror moravuri le zugrăvește Teofrast în* Caracterele

sale erau atenieni, iar noi sîntem francezi; și, dacă adăugăm la deosebirile între locuri și între climate, lungul interval de timp și considerăm că (...) s-au scurs două mii de ani de cînd a trăit acest popor al atenienilor (...), nu putem decît să admirăm faptul că ne recunoaștem pe noi înșine, pe prietenii, pe dușmanii, pe cei între care trăim, și că această asemănare cu oameni de care ne despart atîtea secole este atît de deplină. În fapt, oamenii nu s-au schimbat în ce privește inima și pasiunile, ei sînt și azi la fel cum erau atunci și cum i-a pecetluit Teofrast: vanitoși, prefăcuți, lingușitori, interesați, obraznici, supărători, bănuitori, bîrfitori, certăreți, superstițioși". În nota explicativă la propriile sale Caractere, *La Bruyère atrage atenția că a vrut să picteze moravurile secolului său și că, deși a pornit de la curtea franceză și de la concetățenii lui, semnificația caracterelor nu trebuie restrînsă la o singură curte și la o singură țară; căci el a urmărit „planul de a descrie oamenii în general". Valoarea* Caracterelor *stă însă mai puțin în ceea ce ne revelă autorul în legătură cu omul în general, cît în observațiile acute, pline de culoare și de savoare, asupra contemporanilor săi; dar, repetăm, nu trebuie văzută într-o asemenea împrejurare, cum s-a întîmplat uneori, o îndepărtare de idealul clasic, ci o formă legitimă de* realizare *a lui: aspirînd spre general, clasicul nu ignoră particularul sau individualul, după cum aspirînd spre obiectiv el nu ignoră subiectivul (s-a văzut, de altfel, că unii dintre marii moraliști ai vremii sînt naturi profund introspective). Și, apoi, nu trebuie să uităm spre ce vizează în ultimă instanță portretele lui La Bruyère. Să-l luăm, de pildă, pe acel al lui* Menalc, *al* distratului *(la începutul capitolului* Despre om*): e un adevărat mozaic de mici anecdote condensate la maximum și juxtapuse, anecdote din care nu lipsesc date concrete despre viața cotidiană a unui aristocrat al timpului (personajul frecventează Luvrul, are valeți, poartă perucă etc.), dar care, fiecare, este axată pe una dintre situațiile comice ce se pot ivi din pricina distracției cuiva. Astfel încît identitatea lui Menalc este de fapt una foarte generală, căci acumularea detaliilor concrete (adesea savuroase) în tehnica portretistică a lui La Bruyère nu-și are finalitatea în ea însăși, ci în desprinderea unui*

numitor comun: *în cazul amintit, distracția. Despre majoritatea portretelor din* Caractere *s-ar putea face remarci similare.*

S-a vorbit și în legătură cu La Bruyère de un anume pesimism moral, prezent însă în forme mai moderate decît la La Rochefoucauld. Această moderație vine, de fapt, din resemnare: „Să nu ne lăsăm cuprinși de mînie împotriva oamenilor văzîndu-le duritatea, ingratitudinea, nedreptatea, mîndria, dragostea față de ei înșiși și uitarea de ceilalți: așa au fost ei făcuți, aceasta le e natura". Ironia corosivă și, în străfunduri, dureros de lucidă a lui La Rochefoucauld este absentă, ca și disperarea copleșitoare a lui Pascal care-și căuta o soluție în marile paradoxuri existențiale. La Bruyère, structură perfect adaptată cerințelor intelectuale ale vremii, e ferit de ispita extremelor. Înțelepciunea lui e făcută dintr-un soi de melancolică conformitate (lăsînd la o parte tot ce poate părea peiorativ în acest termen). De fapt, forța lui stă nu în idei, ci în capacitatea de observație *și în știința de a unifica diversitatea rezultatelor ei, fără a anula prin aceasta diversitatea. Într-un astfel de sens avea dreptate Gustave Lanson să remarce că realismul pur psihologic al marilor clasici devine, la La Bruyère, un „realism pitoresc", deși „pitorescul" ca atare, cum încercam să arătăm, își află justificarea doar în măsura în care poate semnifica psihologic și moral.*

Moralismul clasic e departe de a fi un fenomen exclusiv francez, deși el și-a găsit expresia cea mai înaltă în această țară. Ilustrată de nume mai puțin ilustre, analiza morală s-a constituit pe baze originale în cadrul clasicismului englez, devenind una dintre direcțiile lui cele mai semnificative. După cum remarcă Louis Cazamian, într-una dintre cele mai cunoscute Istorii ale literaturii engleze[1], *preocuparea morală „...este activitatea intelectuală cea mai proprie clasicismului, în Anglia ca și în Franța. Mai puțin pronunțată poate decît în Franța, pentru că temperamentul englez e mai puțin înclinat*

[1] Ne referim la *Histoire de la littérature anglaise* de Émile Legouis și Louis Cazamian (1924). Folosim ediția engleză, revăzută în 1964: E.Legouis, L.Cazamian: *A History of English Literature*, Revised Edition, J.M.Dent & Sons, London, 1964, p.684.

spre analiza lucidă de sine decît spre o percepție proaspătă și concretă a eului, această caracteristică se poate totuși descoperi cu ușurință încă din perioada Restaurației; și cu atît mai mult în epoca clasică. Și, cum spiritul englez recîștigă pe latura atenției practice, ceea ce pierde, comparat cu cel francez, pe latura lucidității reflexive, literatura engleză, de-a lungul perioadei ei raționale, va fi în mai mare măsură decît cea franceză preocupată de morala publică sau privată. După teologi și predicatori, moraliștii de toate felurile, autorii de scrieri politice, într-un cuvînt filozofii acțiunii și ai vieții, abundă în tot lungul șir de ani de la Hobbes la Godwin".

Moraliștii clasici englezi cultivă în special genul eseului, *sporindu-i diversitatea mijloacelor și posibilităților aplicative. Asistăm, alături de cea a lui Francis Bacon, la o reînnoită influență a lui Montaigne, ale cărui* Essais *apar într-o nouă tălmăcire în 1685. Cronologic vorbind, primul la care descoperim trăsăturile moralismului clasic este Abraham Cowley (1618—1667) reprezentant tîrziu al „Școlii metafizice" din prima jumătate a veacului al XVII-lea, dar în a cărui operă poetică elementele baroce se găsesc adeseori înlocuite de unele clasice. Ca moralist propriu-zis, Cowley se afirmă abia în perioada Restaurației, cu volumul* Cîteva discursuri în chip de eseuri, în versuri și proză (Several Discorses by Way of Essays, în Verse and Prose, *1668). Dacă la Cowley se mai întîlnesc încă destule dintre caracteristicile eseisticei renascentiste (referințe antice, erudiție pestriță), un pas înainte spre puritatea unui stil intelectual clasic îl face William Temple (1628—1699), în casa căruia, cum se știe, tînărul Swift lucrase o vreme ca secretar (ocupîndu-se, după moartea lui, de publicarea postumă a operelor sale). Eseurile lui Temple sînt grupate în culegerea intitulată* Miscellanea *(1680, 1690) și ele pun în lumină, atît prin limba folosită, corect armonioasă, cît și prin ideile și gusturile pe care le exprimă, calități structural clasice. Eseistul e mai puțin însă un teoretician moral cît un spirit practic, un epicureu preocupat de folosul care se poate extrage din micile plăceri ale existenței. După Bacon, el scrie un eseu* Despre grădinărit (On Gardening), *făcînd elogiul vieții în aer liber și al artei grădinăritului, altădată*

abordează direct problema sănătății (On Health), *fără însă să evite subiectele de interes moral mai general, ca în* Despre virtutea eroică.

Regăsim preocuparea morală și la șeful incontestat al școlii poetice clasice engleze, Alexander Pope care, după cum am văzut într-un capitol anterior, încercase să stabilească, după modelul lui Horațiu și Boileau, legile și regulile artei în al său poem Eseu despre critică *(1711). Primele eseuri morale ale lui Pope datează din epoca colaborării sale la periodicul* The Guardian *al lui Richard Steele (1712—1713), dar scrierea cea mai caracteristică în această privință e un rod al deplinei sale maturități: ne referim la poemul didactic* Eseu despre om (Essay on Man, *1733—1734). Viziunea morală derivă în acest poem dintr-o întreagă metafizică optimistă și deistă, pe care Pope o împrumută de la Shaftesbury (1671—1713)*[1] *autorul unei colecții de tratate și eseuri apărute sub titlul de* Caracteristici ale oamenilor, moravurilor, opiniilor (Characteristicks of Men, Manners, Opinions) *între 1699—1710, și de la Bolingbroke, care profesa, în spiritul raționalist-critic al vremii, o religie deistă. Aparținînd, ideologic, unei anume orientări bine determinate în sînul iluminismului,* Eseul despre om *nu vine în contradicție cu marile principii ale moralismului clasic (admiterea unei esențe umane generale), dar nu aduce nici vreo idee sau dezvoltare nouă în domeniul care ne preocupă. Tot în linia moralismului clasic se situează și* Epistolele morale (Moral Essays, *1731—1735) ale lui Pope, a căror ironie relevă o influență horațiană.*

O mult mai originală continuare a moralismului clasic o aflăm în activitatea așa-numiților „eseiști periodici" (The Periodical Essaysts) *din Anglia secolului al XVIII-lea.*

---

[1] *Deismul* este echivalent cu „religia naturală", acest termen desemnînd doctrina filozofilor (în special iluminiști) care nu admit decît existența lui Dumnezeu și nemurirea sufletului, respingînd dogmele revelate și principiul însuși al autorității în materie religioasă. Deiștii sînt în genere adversari ai bisericii oficiale, anticlericaliști etc., Dumnezeul lor fiind o pură abstracție, expresia filozofică a tuturor legilor care guvernează lumea.

Eseul „periodic", gen creat de Joseph Addison (1672—1719) și de Richard Steele (1672—1729), este strîns legat de istoria presei din Anglia. Numele celor doi scriitori se asociază de lansarea unor răsunătoare periodice, începînd cu The Tatler *(1709—1711), urmat de* The Spectator *(1711—1712),* The Guardian *(1713) etc.; în paginile acestora se va naște genul specific englez al* eseului periodic, *care ar putea fi definit ca o formă liberă a publicisticii, de intenție morală și instructivă și în ton adesecri umoristic. Elementele portretisticii psihologice și ale caracterologiei clasice sînt prezente în noul gen, contribuind la unificarea unui mare număr de observații pitorești, de aluzii contemporane și de idei generale, formulate cînd cu gravitate, cînd cu acel aer de umor de o jovială blîndețe, inimos și ușor capricios, despre care s-a spus că ar alcătui una dintre trăsăturile distinctive ale spiritului englez. Deși tipărite în periodice, eseurile lui Addison, Steele, mai tîrziu Oliver Goldsmith și Samuel Johnson, n-au cîtuși de puțin un caracter informativ, fie politic, fie de alt tip. În* The Spectator *(nr. 10) Addison se întreba semnificativ în această direcție: „Nu este mult mai bine să ne aplecăm asupra noastră înșine, spre a ne cunoaște, decît să aflăm ce se petrece la Moscova sau în Polonia, și să ne trecem timpul în chip plăcut cu scrieri care tind să îndepărteze de noi ignoranța, pasiunea și prejudecata, decît să ne ocupăm de lucruri care duc îndeobște la aprinderea urilor și la ivirea unor dușmănii de neîmpăcat?". Steele arăta în dedicația ce însoțea reunirea în volum a numerelor apărute din* The Tatler: *„Scopul general al acestei foi este să dezvăluie falsele artificii ale vieții, să smulgă măștile sub care se ascund viclenia, vanitatea și afectarea, și să recomande simplitatea în îmbrăcăminte, în vorbire și în purtare". Intenția declarat morală a eseiștilor nu duce însă la adoptarea unei formule exhortativ-didactice, ci apelează, spre a se realiza, la serviciile umorului. De la Steele începe tradiția introducerii în aceste eseuri a unor personaje ilustrînd diferitele umori și caractere (trăsătură clasică), dar și diferitele condiții sociale (trăsătură proprie viziunii iluministe). În rîndul unor astfel de personaje se numără Mr. Spectator, cel care scrie revista, om instruit și călătorit, tip al observatorului obiectiv și lucid; apoi faimosul*

Roger de Coverley, micul nobil din Worcestershire, ale cărui bizarerii de comportament (în raport cu obiceiurile și moravurile curente) provin dintr-un bun simț fundamental, incapabil să se conformeze lucrurilor îndeobște admise (Roger de Coverley e descris în variate împrejurări, acasă la el, la biserică, în oraș, la teatru etc., reacțiile lui fiind notate cu un umor prin excelență simpatetic, căci personajul este încorporarea unui ideal moral); apoi, Andrew Freeport (reprezentînd lumea negustorească), Căpitanul Sentry (armata), Will Honeycomb (tipul orășanului). Tradiția aceasta (care-și are una din sursele ei în portretele lui La Bruyère) se va prelungi pînă în a doua jumătate a veacului, cînd se publică savuroasele scrisori chineze ale lui Goldsmith sub titlul de Cetățeanul lumii (The Citizen of the World, *1762), construite cu ajutorul procedeului iluminist al „ficțiunii străinului", după modelul* Scrisorilor persane *ale lui Montesquieu (1721), dar, ca și în cazul scriitorului francez, cu reminiscențe ale tehnicii portretisticii morale de tip clasic.*

După cum am mai atras atenția, departe de a se manifesta doar în cadrul unor genuri mai mult sau mai puțin autonome, cum sînt eseul, discursul moral, reflecția, maxima *sau* sentința *etc., substanța moralismului clasic fecundează, într-un grad mai mare sau mai mic, toate genurile literare. În chip firesc,* memorialiștii *și* epistolierii *clasici vor fi în mare măsură niște moraliști. Cu intenții artistice diferite, poeții comici clasici vor fi și ei niște moraliști, fie că practică genuri ca* Satira *sau* Epistola *(Boileau, Dryden, Pope, Antioh Cantemir), fie că introduc satiricul în genul didactic (cum face La Fontaine în* Fabulele *sale, care, privite din acest unghi, pot apare ca o colecție de* caractere *și de* portrete morale *de o desăvîrșită subtilitate), fie că recurg la mijloace dramatice, ajungînd la* comedia de caracter. *Triumful analizei psihologice în romanul clasic* (Prințesa de Clèves *de Doamna de La Fayette) constituie și el una dintre consecințele moralismului. Considerat astfel, fenomenul devine însă de o complexitate atît de mare încît face imposibilă o abordare cît de cît sistematică. De aceea — făcînd trimiterile de rigoare — ne-am limitat în acest*

capitol la studiul doar al formelor celor mai explicite pe care le-au folosit moraliştii de factură clasică. Ele s-au impus, după cum s-a văzut, mai întîi în Franţa, apoi în Anglia unde au primit, la începutul secolului al XVIII-lea, amprenta spiritului practic şi burghez propriu iluminismului englez.

Tradiţia genurilor caracteristice moralismului clasic se prelungeşte şi în Franţa iluministă, mai întîi prin Montesquieu (1689—1755) care, în afară de maximele şi reflecţiile din ale sale Caiete, *continuă uneori sub forma transparent deghizată a* scrisorii, *portretistica lui La Bruyère (vezi portretul lui Arrias din* Caractere, *cap.* Despre societate şi despre conversaţie, *descriind pe omul-care-ştie-tot şi portretul perfect similar din* Scrisori persane, *LXXII). Un moralist optimist şi cu unele înclinări sentimentaliste („Marile gînduri vin din inimă") este Vauvenargues (1715—1747), în ale cărui* Maxime *(1746), apreciate de Voltaire, descoperim parcă o replică, firească în veacul luminilor, la pesimismul atît de amar al lui La Rochefoucauld: „Cei care disprețuiesc omul nu sînt niște mari oameni". Fără a fi lipsit de maliţie (un autor de maxime lipsit de maliţie e inimaginabil) Vauvenargues face figură de „entuziast" pe lîngă Chamfort (1741—1793), moralist din familia marilor spirite caustice şi mizantropice, ceea ce explică admiraţia cu care a vorbit mai tîrziu despre el Arthur Schopenhauer. „Lumea fizică — scrie Chamfort, definind esenţa concepţiei sale — pare opera unei fiinţe puternice şi bune care a fost obligată să abandoneze unei fiinţe răufăcătoare execuţia unei părţi din planul ei. Dar lumea morală pare a fi produsul capriciilor unui diavol care a înnebunit".*

Chiar dacă au fost ilustrate în afara Franţei şi Angliei, genurile caracteristice ale moralismului clasic au atins rareori strălucirea pe care o căpătaseră în aceste ţări. Dintre germani, cel care a cultivat formula literară moralistă, lărgindu-i însă mult cadrele, a fost, în secolul al XVIII-lea, Georg Cristoph Lichtenberg (1742—1799), cu ale sale celebre Aforisme, *constituind un fel de jurnal intelectual şi moral de o extremă bogăţie. Iluminist (cunoscut în vremea sa mai ales ca om de ştiinţă, profesor la universitatea din Göttingen, cu descoperiri în domeniul teoriei electricităţii), Lichtenberg reacţionează*

împotriva exceselor sentimentaliste și personaliste ale Sturm und Drang*-ului, scrisul lui mărturisind însă, fie pe latura umorismului (în care scriitorul excelează), fie pe aceea a gravității reflexive (nu o dată combinată cu cealaltă), o anume criză a conștiinței iluministe. Lichtenberg se trage în chip evident din marii moraliști clasici, spiritul lui e însă mai mobil, mai febril, mai* deschis. *Având încă destule trăsături clasice, aforismele lui anunță deja genul specific al romantismului german, „fragmentul", și, într-un fel, chiar fulgurantele aforisme ale lui Nietzsche.*

În literatura română care, cum s-a mai spus, receptează influența clasică paralel cu cea preromantică și romantică, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, regăsim ecouri ale moralismului clasic (prin filieră iluministă) în diferite forme. În contextul în care ne-am fixat, amintim pe C.Conachi, care dăduse o prelucrare liberă în versuri a lui Pope (Essay on Man) *în* Prențipiile moralului sau cercare de voroavă asupra omului; *apoi, pe Barbu Paris Mumuleanu care-și tipărește în 1825* Caracterurile, *colecție de portrete morale în versuri de factură cvasipopulară care tratează, vestejind viciile lor specifice, despre:* Cei mari, Lingușitorii, Nobilul făcut și neînvățat, Nobilul vechiu și sărac, Bogatul mojic, Scumpul, Ipocritul, Muerile *etc. După cum stabilește G.Călinescu în* Istoria literaturii române... *(1941) B.P.Mumuleanu îl cunoștea pe La Bruyère (dovadă titlurile* Cei mari *și* Muerile, *corespunzînd cu* Des grands *și* Des femmes *din* Les Caractères), *dar și pe Antioh Cantemir care în* Satira III-a *se ocupa de* Caracterele oamenilor. *Folosind o „caracterizare simplistă", cum observă G.Călinescu, B.P. Mumuleanu are haz doar „cînd satiricul adoptă sincer verva de răspîntie, prefăcînd pe La Bruyère în Anton Pann". Într-adevăr, plecînd de la modele clasice, autorul* Caracterurilor *nu se sfiește să folosească cu ingenuitate (și cu efecte uneori savuroase) o limbă pestriță, familiară și populară.*

Strîns legate, prin însuși spiritul care le guvernează, de fenomenul moralist, genul memorialistic și cel epistolar constituie totuși un capitol aparte din literatura clasicismului. Memoriile mai vechi, ale secolului al XVI-lea, de

pildă, puneau accentul pe relatarea evenimentelor unei vieți; cele clasice, fără să ignore acest aspect esențial, pun accentul adeseori pe implicațiile psihologice și morale. Dintre memorialiștii secolului al XVII-lea, cei mai de seamă sînt fără îndoială foștii frondeur-i, cardinalul de Retz (1613—1679) și ducele de La Rochefoucauld, al căror simț psihologic atît de fin s-a născut nu atît din frecventarea cărților, ci dintr-o experiență esențial politică și mai ales din lecția amară a eșecului. În Memoriile *sale (publicate abia în 1717), Paul de Gondi, cardinal de Retz, fără să-și dea seama poate, dă tuturor faptelor povestite o structură caracterologică, luptele, intrigile, ciocnirile de interese la care a participat, relevîndu-și astfel toate substratul și mecanismul lor psihologic. Nu lipsește nici clasica înclinație spre generalizare: din textul* Memoriilor *se pot izola o serie întreagă de comentarii de o extremă concizie, care nu sînt altceva decît niște maxime, prin nimic inferioare celor ale lui La Rochefoucauld. Substanța cea mai bogată a memorialismului clasic o găsim însă în vastele* Memorii[1] *ale ducelui de Saint-Simon (1675—1755), compuse între 1694 și 1752. Tabloul pe care-l pictează Saint-Simon, cu o minuție dar și cu un simț al marilor ansambluri compoziționale de-a dreptul extraordinar, ne înfățișează curtea lui Ludovic al XIV-lea în ultimii ani ai domniei acestuia. De la un capăt la celălalt,* Memoriile *lui Saint-Simon sînt străbătute de o ură neîmpăcată, mai întîi împotriva regelui (ceea ce duce la o critică pe cît de violentă, pe atît de lucidă, a puterii absolute, reluată și cu alte prilejuri), apoi împotriva miniștrilor, curtenilor (cu excepția cîtorva prieteni, iubiți cu un devotament absolut). Paradoxul este că, în ciuda viziunii atît de pătimașe a autorului lor, aceste* Memorii *își conservă, alături de marea lor valoare literară, și o exemplară valoare istorică și documentară. Spirit clasic, chiar atunci cînd detestă cu mai multă intensitate, Saint-Simon tinde să* elucideze *obiectul atît de puternicei sale reacții; condamnîndu-l, el îl* analizează, *respingîndu-l, îl* descrie *cu un rar simț de observație, negîndu-l, îl* par-

[1] Ediția cea mai largă, pînă acum, publicată la Hachette, între 1879—1928, numără nu mai puțin de 43 vol.

ticularizează; *toată polemica sa e un drum către adevăr, ura transformîndu-se în curiozitate și dorință de cunoaștere. Din întreaga tradiție a memorialisticii clasice, portretele lui Saint-Simon sînt cele mai plastice, cele mai* văzute; *privirea scriitorului este însă și a unui moralist; ea pătrunde, clandestină și subversivă, prin chipuri și gesturi, spre secretele pe care acestea le ascund. Pline de viață și de o inepuizabilă mișcare interioară,* Memoriile *arțăgosului duce (considerat de contemporani ca un primejdios bîrfitor condus de resentimente) alcătuiesc, cum s-a spus în multe rînduri, o adevărată* comedie umană, *a cărei influență, trecînd prin Balzac și Stendhal (acesta mărturisește în* Viața lui Henri Brulard *că nimic nu-l pasiona mai mult în tinerețe decît lectura lui Shakespeare și a lui Saint-Simon), se prelungește pînă la Proust, iubitor declarat și fervent al prozei saint-simoniene.*

Sociabilitatea clasică, educată mai întîi în saloanele aristocratice în care o înflorise prețiozitatea, apoi la curte, s-a manifestat în chipul cel mai firesc și în cadrul genului epistolar, forma scrisă a dialogului, *ținînd, în esență, de arta conversației. Volumul corespondenței literare din Franța secolului al XVII-lea este uimitor. Încă din prima jumătate a veacului* scrisoarea *capătă un statut de gen autonom, cum ne-o dovedește Guez de Balzac, care nu numai că-și concepuse* Scrisorile *sale în vederea publicității, dar le și editează personal (1624). Lăsînd la o parte latura strict informativă, întreaga varietate de preocupări a vremii se reflectă în genul epistolar: de la filozofie și morală (corespondența lui Descartes cu principesa Elisabeta), pînă la mondaneitatea rafinată și spirituală (scrisorile prețiosului Vincent Voiture, care se tipăresc în 1650). Într-o asemenea situație se poate înțelege nașterea capodoperei epistolare a clasicismului:* Scrisorile *Doamnei de Sévigné (1626—1696), adresate în cea mai mare parte fiicei sale, Françoise-Marguerite de Grignan, care, din cauza atribuțiilor militare ale soțului ei, se stabilise din 1671 în Provența. Celebrele* Scrisori *ale Doamnei de Sévigné (publicate în 1725) alcătuiesc o cronică plină de vivacitate, de o extraordinară diversitate, a celor mai strălucite ani din domnia lui Ludovic al XIV-lea. Descrieri de scene din viața de curte, relațiuni despre*

evenimentele politice, juridice, teatrale (e foarte cunoscută scrisoarea despre o reprezentație a Esterei *lui Racine, 1689), impresii despre prietenii ei cei mai apropiați (Doamna de La Fayette, Retz, Condé, La Rochefoucauld — și din această simplă enumerare deducem simpatiile adînci care-o leagă de foștii frondeur-i), mărturii ale unui sentiment al naturii rar în epocă (scrisorile trimise de la Les Rochers, proprietate din Bretania, la care se retrăgea din cînd în cînd), în sfîrșit, efuziunile, neliniștile și grijile unei pasionate dragoste față de fiica ei — toate acestea, și multe altele, capătă un relief de neuitat în* Scrisorile *marchizei, al căror stil natural și destins, „conversațional", e mult mai puțin spontan decît s-ar crede, rod al unui efort estetic lucid, căci vioiciunea plină de farmec a Doamnei de Sévigné nu e nici ea, în ultimă instanță, altceva decît rezultatul supunerii la un „model" prin excelență clasic: scrisoarea ideală e o prelungire a conversației, păstrînd toate agrementele acesteia.*

Genul memorialistic cunoaște în Anglia o perioadă de avînt în vremea Restaurației. Unul dintre cei mai spirituali memorialiști englezi, Antony Hamilton (1646—1720), format în Franța, în timpul exilului lui Carol II și stabilit definitiv în această țară după 1688, aparține în întregime literaturii franceze prin Memoriile contelui de Grammont (Mémoires du Comte de Grammont, *1715), relatare a aventurilor cumnatului său într-un stil pe deplin clasic. În schimb, foarte englezi sînt cei doi mari autori de jurnale ai Restaurației, John Evelyn (1620—1706) și Samuel Pepys (1632—1704). În al său* Diary (Jurnal) *început în 1641 și continuat pînă la sfîrșitul vieții, Evelyn oferă un material istoric extrem de bogat și din paginile lui se poate reconstitui nu numai viața din Anglia, ci și din alte țări europene prin care autorul călătorise: Franța, Italia, Olanda. Atenția lui se îndreaptă însă mai puțin spre latura morală a fenomenelor, și în mult mai mare măsură spre latura lor manifestă, externă, palpabilă. Prin seriozitatea și gravitatea sa reflexivă, Evelyn reprezintă acel spirit care, cum arată L.Cazamian, „face o legătură între austeritatea perioadei Războiului Civil și încercările moralistice*

ale epocii clasice."[1] *Ceea ce formează marea seducție literară a celebrului* Diary *al lui Pepys (conceput ca un document pur intim, departe de orice intenție de publicitate, drept care autorul îl redactase într-o scriere cifrată) este absoluta lui sinceritate.* Jurnalul *lui Pepys (descifrat și publicat abia în 1825) ne dezvăluie o personalitate în toate aspectele ei, de la cele oficiale, implicate de funcțiile sale de înalt demnitar, pînă la cele mai intime și inavuabile; și, prin aceasta, o întreagă lume este reînviată, pînă în cele mai mărunte detalii, surprinse cu o acuitate vizuală care e a unui desăvîrșit pictor „de gen". Din însemnările, spontane și pline de prospețimea faptului trăit, care alcătuiesc* Jurnalul, *se poate deduce o trăsătură de spirit care, în ciuda atîtor diferențe, îl apropie pe Pepys de clasicism: o anume plăcere a* analizei. *Însăși ideea unui jurnal de destinație exclusiv personală traduce o necesitate de autodefinire morală, atît prin reacțiile interne, cît și prin evenimentele externe care le-au determinat, necesitate care constituie, poate, nucleul generativ al întregii memorialistici de tip clasic. Pepys este însă, și prin felul său de a gîndi, și prin gustul său pentru concret, și prin lipsa unui profund spirit critic (care dă vitalității sale puternice un cîmp de manifestare foarte larg și liber) departe de a fi un exemplu de viziune și mentalitate clasică.*

Dintre epistolierii clasici englezi figura cea mai cunoscută este cea a Lordului Chesterfield (1694—1773), care a corespondat mai ales cu fiul său ilegitim, Philip Stanhope, folosind limba engleză, franceză și uneori latină. Sensul scrisorilor sale este mai ales educativ și moral, și ele se înscriu, cu strălucire, în coordonatele moralismului clasic, analitic și lucid, cu o umbră de cinism, de factură pur intelectuală, de altfel. În aceeași categorie, sau într-una apropiată, trebuie așezate și scrisorile pline de spirit, „voltairiene", ale lui Horace Walpole (1717—1797), personalitate de tranziție care, clasică pe o latură, este pe deplin preromantică pe cealaltă (se știe că Walpole este, prin romanul său Castelul din Otranto, The

[1] Legouis & Cazamian, *A History of English Literature*, ed.cit., p.681.

Castle of Otranto, *1764, inițiatorul fantasticului „gotic" și terifiant în proză).*

Cu aceasta, am trecut însă în secolul al XVIII-lea, în care genul epistolar, păstrîndu-și încă, în parte, tiparele stabilite de clasicism, se lărgește și se diversifică foarte mult. O discuție a vastei corespondențe a lui Voltaire (aproape 18.000 de scrisori!), a lui Diderot, a Doamnei Du Deffand, în Franța, a abatelui Galiani în Italia, a Scrisorilor unui călător rus *de Karamzin etc. depășește cadrele unui studiu al clasicismului.*

GENUL EPIC ÎN CLASICISM.
POEMUL EROIC. POEMUL EROIC-COMIC. ROMANUL

E curios să constați că, deși criticii și teoreticienii literari ai vremii speculează la nesfîrșit în jurul poemului eroic și a condiției sale ideale, clasicismul modern n-a izbutit să dea nici o operă viabilă în acest gen. De fapt, lucrul nu-i de mirare dacă ne gîndim că nici una dintre calitățile sau înzestrările specifice ale clasicului (care au dus la un triumf al analizei *psihologice și morale în literatură, precum și, în anume genuri, la cultivarea unei ironii de factură intelectuală) nu răspund necesităților interioare ale eposului. Iată de ce considerațiile despre poezia epică ale lui Boileau din* Cîntul al III-lea *al* Artei poetice *(„Un mare fast pretinde în epic poezia,/ În ampla povestire a unei acțiuni,/Bogat împodobită de mii de ficțiuni" etc.), precum și cele ale numeroșilor săi predecesori, par astăzi fastidioase și, mai mult decît atît, zadarnice. E unul din exemplele în care autoritatea anticilor n-a fost cenzurată de „spiritul critic" al clasicilor.*

De mai multe șanse de succes decît epopeea beneficia poemul eroic-comic, în ciuda aparentelor impedimente de ordin teoretic căci, după cum se știe, poetica clasică interzicea amestecul genurilor. Dar, în cazul dat, nu avem de-a face, la o analiză mai atentă, cu un amestec de genuri, cum o sugerează denumirea folosită. Poemul eroic-comic nu este de fapt niciodată eroic, *ci pur comic, efectele comice fiind însă obținute*

prin folosirea inadecvată a mijloacelor și tonului poemului eroic. După cum se va vedea sîntem, în clasicism, departe de stilul eroic-comic al unui Ariosto care în Orlando furioso *ilustra într-adevăr un gen mixt. Boileau, admirîndu-l pe Ariosto cu „fabulele lui comice", nu s-a dat în lături de a condamna încălcarea de către poetul italian a dogmei purității genurilor. Într-o* Disertație critică asupra aventurii Giocondei, povestită de Ariosto, La Fontaine și Bouillon *(1665)*[1], *în care respinge plata prelucrare a motivului ariostesc de către obscurul Bouillon, elogiind-o pe aceea mult mai liberă și plină de fantezie a lui La Fontaine, se consideră că nuvela în versuri a lui La Fontaine „este chiar mai agreabil povestită decît cea a lui Ariosto". Și aceasta, pentru că, în primul rînd, La Fontaine s-a păstrat în limitele unui gen unitar, în timp ce Ariosto a putut „să amestece într-un poem eroic și serios, o fabulă și o poveste băbească,... atît de burlescă precum istoria Giocondei". Și, după ce citează un faimos pasaj din* Ars poetica *a lui Horațiu, în care se spune că libertatea poeților nu poate merge pînă la a uni „Șerpii cu paserile și mieii cu tigri", autorul continuă: „Într-adevăr, acest trup compus dintr-o mie de specii diferite, nu e chiar imaginea poemului despre Roland furiosul? Ce poate fi mai grav și mai eroic decît unele părți ale acestui poem? Ce poate fi mai jos și mai bufon decît altele?" etc.*

În poemul eroic-comic clasic nu va fi deci vorba de un amestec de genuri, căci nici un moment cu adevărat eroic nu intervine în desfășurarea lui. Dar, pentru a se înțelege mai bine statutul *acestui gen, doar aparent hibrid, e util să-l distingem de genul* burlesc, *care fusese cultivat în perioada barocului preclasic, dispărînd aproape total în clasicism. Continuînd tradiția poemelor parodice ale Renașterii, poeții burlești francezi se delectau răsturnînd în oglinda deformatoare a comicului marile și nobilele motive și personaje ale epocii antice. Eroilor celebri (Achille, Eneas, Didona etc.) sau zeilor din vechime li se atribuiau gînduri meschine, un limbaj grosolan, gesturi*

[1] S-a dovedit că această *Disertație*, atribuită prin tradiție lui Boileau, nu-i aparține de fapt. Dincolo însă controversele în legătură cu paternitatea ei, ea este simptomatică pentru atitudinea clasică în problema discutată.

prozaice și triviale, cultivîndu-se pe o scară largă contrastele grotești, cum se poate observa din opere tipic burlești ca Roma ridicolă *(*Rome ridicule, *1643) de „libertinul" Saint-Amant, sau ca* Typhon *(1644) — descripție comică a luptei dintre giganți și zei — ori* Virgiliu travestit (Virgile travesti, *1648), ambele aparținînd fecundului Paul Scarron. Gustul clasic se va arăta foarte sever față de producțiile burlești, după cum o dovedește judecata fără drept de apel formulată de Boileau în* Cîntul I *al* Artei poetice: *„Disprețuind bun-simțul, burlescul joc își bate./Ne amăgi privirea plăcînd prin noutate;/ În versuri se văzură doar poante triviale,/Parnasu-mprumutase limbajul de prin hale; /Dezmățu-n poezie a fost nemărginit. /În Tabarin se vede Apollo travestit./Că molima se-ntinse și molipsi, la noi,/Burghezii, cărturarii și prinții mai apoi. /Glumețul cel mai searbăd avu susținători,/Iar Dessouci*[1] *și alții găsiră cititori./De la o vreme Curtea, ajunsă dezgustată/Disprețui poeții cu gluma nesărată/Și, distingînd naivul de platși de bufon/Lăsă provincialul s-admire pe* Typhon.

Comicul în poemul burlesc este unul descendent, *o temă eroică fiind tratată la un nivel stilistic jos, cu folosirea mijloacelor acelui „sermo pedester" care prin el însuși (lăsînd la o parte toate celelalte considerente) nu poate decît jigni „buna cuviință" clasică. Poemul eroic-comic așa cum a fost el cultivat de clasici recurge la un comic pe care l-am putea socoti* ascendent, *o temă umilă, cotidiană, fiind tratată la un nivel stilistic înalt, cu mijloacele oferite de „sermo sublimis". „Les bienséances" nefiind deranjate de o asemenea procedare,* ironia clasică *își găsește, în acest gen, posibilități largi de manifestare. În cuvîntul* Către cititor, *pus în fruntea ediției poemului său eroic-comic* Strana (Le lutrin) *Boileau arată foarte limpede că utilizează un „burlesc nou": „...în timp ce în burlescul celălalt Didona și Enea vorbeau ca niște negustorese de pește și ca niște hamali, în acesta o ceasornicăreasă și un ceasornicar — personaje care au fost înlocuite ulterior cu un peruchier și o peruchieră (n.n.) — vorbesc ca Didona și Enea". Ideea lui Boi-*

[1] Dessouci (1605—1679), autorul unei transpuneri în versuri burlești a *Metamorfozelor* lui Ovidiu, sub titlul *Ovidiu în bună dispoziție (Ovide en belle humeur).*

leau nu este însă, în esența ei, nouă, de vreme ce încă din antichitate se exploatase (să ne gîndim la epopeea luptei între șoareci și broaște, Batrahomiomahia) *comicul tratării nobile a unui subiect umil. Semnificativă pentru optica clasică rămîne însă recomandarea burlescului ascendent, căci în aproape toate modelele anterioare ale genului eroic-comic — și Renașterea excelase în această privință — burlescul ascendent și cel descendent erau mereu amestecate, în dozajele cele mai variate.*

Strana *(1674—1683) pleacă de la un pretext simplu: pe Boileau îl amuzase, relatată de un amic, cearta petrecută între trezorierul și diaconul unei mici biserici, ceartă ce avea drept obiect locul unde trebuia instalată o strană (diaconul nu acceptase să fie mascat privirilor credincioșilor de către strana plasată de trezorier chiar în fața pupitrului său). Faptul atît de minor e tratat într-un ton eroic-hiperbolic, cu numeroase deschideri, în același stil pompos, spre scene ale vieții cotidiene orășenești din acea vreme.*

O prospețime estetică mai mare pare a-și fi conservat poemul eroic-comic al lui Alexander Pope, Bucla furată (The Rape of the Lock, 1715), *construit după modelul lui Boileau.* Bucla furată *pleacă de la un mic incident al vieții mondene londoneze: un tînăr lord, îndrăgostit, voise să taie pe furiș o buclă din părul iubitei, inocenta acțiune sfîrșindu-se cu un scandal și o ceartă între cele două familii. În versuri de mare rafinament stilistic, Pope o cîntă pe frumoasa Belinda, pe care o vedem făcîndu-și toaleta în budoarul ei, apoi, într-un salon, cînd i se fură bucla, în timp ce-și sorbea delicat cafeaua, apoi cuprinsă de furie etc. Galanteria se colorează și mitologic, prin intervenția în poem a unor silfi și gnomi, iar în cele din urmă capătă chiar o dimensiune „cosmică": bucla furată Belindei se înalță la cer, devenind o nouă stea. Clasicismul lui Pope dobîndește aici o indubitabilă notă rococo.*

Interesul pentru poemul eroic-comic s-a păstrat în tot secolul al XVIII-lea și clasicizantul Voltaire îl cultivă, fără însă să se mai preocupe prea mult de caracterul ascendent sau descendent al burlescului, cum se vede foarte bine în Fecioara din Orléans (La Puccelle d'Orléans, *1755). În toată tradiția poemului eroic-comic clasic, unul din locurile cele mai înalte îl*

deține românul Budai-Deleanu (1760—1820). Numai restrînsa circulație a limbii române, la care s-a adăugat, în cazul dat, publicarea tîrzie (1875) a unui text încheiat în anul 1800, a făcut ca Țiganiada, *„poemation-eroi-comico-satiric", să nu ocupe locul meritat în ierarhia universală a genului. Plecînd de la modele antice, renascentiste (Ariosto, Tasso etc.) și iluministe (Voltaire) Budai-Deleanu realizează o adevărată sinteză a mijloacelor poemului eroic-comic, într-o limbă de o uimitoare bogăție și plasticitate și cu o conștiință ironică (trebuie subliniată importanța deosebită a notelor și comentariilor autorului), de mare clasic.*

Pentru cine cunoaște suficient de bine estetica clasică nu e surprinzător faptul că genul cel mai viu și mai bogat al epicii moderne, romanul, *a fost aproape cu desăvîrșire ignorat de partizanii ei. În epoca de cristalizare a clasicismului existau în roman două direcții divergente, deși înscriindu-se ambele în sfera barocului: cea* prețioasă *(de la Honoré d'Urfé pînă la D-ra de Scudéry) și cea* picarescă *(Ch. Sorel, Scarron, Furetière). Nici una, nici cealaltă n-au fost acceptate de clasici. Vom invoca din nou exemplul lui Boileau, cenzorul recunoscut al gustului clasic. Noțiunea de* roman *pare a se aplica, pentru Boileau, doar producțiilor epice ale prețioșilor, care, de altfel, se și intitulau astfel. Încă din 1664 sau 1665, viitorul „legislator" al Parnasului clasic își îndreaptă ironiile, sub forma unui dialog în maniera lui Lucian, împotriva autorilor prețioși* (Eroii de romane). *Într-un* Discurs *asupra acestui dialog, compus mai tîrziu, în 1710, criticul schițează chiar un istoric al genului, considerîndu-l pe d'Urfé inventatorul lui și arătînd cum cadrul pastoral al* Astrée-*ei, în care se desfășoară o amplă narațiune erotic-frivolă, plină de înfloriturі, „de ficțiuni foarte ingenioase și de caractere tot atît de fin imaginate pe cît de agreabil variate", se modifică, la succesori (Gomberville, La Calprenède, Desmarets, D-ra de Scudéry), într-un cadru fals istoric; acești imitatori, „pretinzînd că vor să înnobileze caracterele lui (d'Urfé), căzură, după părerea mea, într-o foarte mare puerilitate; căci în loc să picteze, ca el, drept eroi, păstori avînd ca singură grijă să cucerească inimile iubitelor lor, luară, spre a le atribui o astfel de neobișnuită ocupație, nu numai prinți și regi, dar și pe cei mai faimoși căpitani ai*

antichității, pe care-i zugrăvirăplini de spiritul acelor păstori, ca și cum ar fi făcut după modelul lor un soi de jurămînt să nu vorbească niciodată și să nu asculte niciodată despre nimic altceva decît despre dragoste". Boileau, care mărturisește, în același Discurs, *că a fost sedus și el în tinerețe de asemenea compuneri, surprinde foarte exact caracteristica principală a romanului prețios: exclusiva preocupare pentru eros, un eros, de bună seamă, cavaleresc și curtean, spiritualizat în sens platonic, devenit un fel de* cult, *cu ritualuri inițiatice, complicate și totodată foarte riguroase. Istoricul modern al clasicismului nu poate totuși să nu recunoască, lăsînd la o parte lungimile insuportabile (de care se plîngea și Boileau) și caracterul lor de tot artificial, că romanele prețioase au pregătit în felul lor, prin dezvoltata lor cazuistică erotică, acel spirit de analiză psihologică și morală care va alcătui una dintre trăsăturile cele mai semnificative ale momentului clasic. În acest sens putem spune că D-na de La Fayette descinde în chip direct din tradiția prețioasă.*

Boileau a revenit de mai multe ori, în atacurile lui, contra romanului prețios (între altele, în Arta poetică, III, *unde arată că eroii de tragedii nu trebuie să se asemene cu cei din romane), în schimb s-a pronunțat doar incidental în legătură cu cel picaresc și comic. Ignorarea nu e însă o condamnare mai puțin severă. Romanul cu elemente de picaresc baroc nu se bucura în ochii criticului, sîntem siguri, de mai multă favoare decît burlescul: în* Disertația asupra Giocondei, *deja citată, Boileau se referă la un moment dat pe un ton evident depreciativ la caracterul „extravagant" și „jos" al aventurilor lui Buscon (eroul lui Quevedo) și ale lui Lazarillo de Tormes. Toate acestea nu înseamnă însă că, în literatura franceză preclasică, pînă în 1666, cînd apare* Romanul burghez *al lui Furetière, romanul picaresc baroc n-a avut răsunetul și influența lui, devenind una din primele trepte ce vor duce, trecînd prin secolul al XVIII-lea, la realismul secolului al XIX-lea*[1].

[1] O confirmare ne-o aduce în chipul cel mai explicit Champfleury (1821—1889), primul care folosește termenul de *realism* în legătură cu literatura (în cartea sa *Le réalisme*, 1857) și care nu ezită să-i treacă pe Charles Sorel, Scarron și Furetière printre primii realiști în literatura franceză.

Opera cea mai rezistentă a orientării rămîne Romanul comic *(1651—1654), al lui Scarron, naraţiune plină de vervă bufonă (dar şi cu o latură „documentară" servind azi la reconstituirea vieţii teatrale din provincia franceză a secolului al XVII-lea) a aventurilor prin care trece o trupă de comedianţi ajunsă, în peregrinările ei, în oraşelul Le Mans. S-a spus că trupa de actori din roman ar fi fost chiar cea condusă de tînărul Molière, dar nu există nici o probă în acest sens; nu-i mai puţin adevărat însă că, plecînd de la sugestiile lui, ne putem da seama şi de cum va fi fost viaţa rătăcitoare a lui Molière pînă la stabilirea lui la Paris.*

Clasicismul în roman se va manifesta însă nu pe linia realist-satirică a picarescului, ci pe aceea psihologică iniţiată de preţiozitate, firească, purificată de toate excesele ei. Nu va fi, deci, un accident faptul că tema a două capodopere ale prozei clasice din a doua jumătatea a veacului al XVII-lea o formează iubirea: *ne gîndim la* Scrisorile călugăriţei portugheze (Lettres de la religieuse portugaise, *1669) atribuite Marianei Alcoforado şi la* Principesa de Clèves (La Princesse de Clèves, *1678) a Doamnei de La Fayette (1634—1693).*

Faimoasele Scrisori portugheze, *apărute fără menţiunea autorului, par a fi rezultatul unei mistificări literare al cărei mister, în ciuda eforturilor enorme făcute pînă astăzi, n-a fost şi, probabil, nu va fi niciodată pătruns. Dar şi în lipsa oricărei informaţii certe asupra celui (sau celei) care a scris-o, opera îşi este, prin valoarea ei, pe deplin suficientă sieşi, lucru dovedit şi prin mitul pe care şi l-a creat în cuprinsul literaturii universale, mit ilustrat, de pildă, de tulburătoarele* Sonete portugheze (Sonnets from the Portuguese, *1847) ale Elizabethei Barrett Browning sau de cultul lui Rainer Maria Rilke pentru figura Marianei Alcoforado.* Scrisorile portugheze *alcătuiesc un roman fără sau aproape fără subiect: o călugăriţă portugheză e sedusă de un ofiţer francez (participant la o campanie împotriva Spaniei) care o părăseşte şi, odată ajuns în ţara sa, îi mai trimite cîteva scrisori convenţionale, spre a o da apoi cu totul uitării. Simplu pretext pentru a înfăţişa, sub forma mărturiei directe, etapele unei pasiuni mistuitoare, a cărei dialectică dobîndeşte accentele unei emoţionante autenti-*

citați. Ceea ce îngăduie ipoteza că ne aflăm în fața textului unui autor francez clasic este dublul aspect al acestor scrisori: expresia *spontană a sentimentelor, care atinge uneori intensitatea țipătului, pe de o parte,* analiza *sentimentelor, pe de alta. Conflictele morale foarte acute și complexe pe care le provoacă în sufletul tinerei călugărițe iubirea dau naștere unui conflict mai larg, apt să deschidă o perspectivă mai profundă asupra omului clasic în genere: cel dintre* pasiune *și* luciditate, *dintre* trăire *și* comunicarea *ei:„ Mi se pare că fac cel mai mare rău din lume sentimentelor inimii mele cînd încerc să ți le fac cunoscute, scriindu-ți-le", așa începe una dintre scrisori. Prin structura ei, călugărița portugheză seamănă izbitor cu eroinele raciniene, devastate lăuntric de o mare flacără erotică, dar păstrîndu-și în mijlocul dezastrului o luciditate care face conștiința lui și mai teribilă.*

Tot o analiză a erosului, dintr-o perspectivă obiectivă de astă dată, alcătuiește substanța romanului Doamnei de La Fayette. Și în acest caz, deși mai dezvoltată, construcția propriu-zis epică poartă pecetea simplității clasice. Cartea se poate rezuma în cîteva fraze, dar despre realitatea ei artistică, atît de bogată în implicații și nuanțe, un asemenea rezumat nu spune absolut nimic, pentru că, dacă ceva din esența narativului se păstrează și într-o formă a lui comprimată, esența analiticului, la un tratament similar, se pulverizează total. Ne vom mulțumi deci să spunem, spre a fixa cadrul general al desfășurării romanului, că acțiunea lui se petrece la curtea regelui Henric al II-lea (1547—1599), în anii care precedă moartea acestuia, și că eroii lui principali sînt D-ra de Chartres, devenită, prin căsătorie, principesa de Clèves, soțul ei, Jacques de Clèves, și fascinantul duce de Nemours. Neavînd, pentru bărbatul ei, mai mult decît respect și stimă (ceea ce înseamnă enorm pentru felul ei de gîndire) principesa de Clèves se îndrăgostește pasional de ducele de Nemours, care încearcă, la rîndul lui, aceleași sentimente față de ea. Tot ce se întîmplă — sau, mai bine zis, nu se întîmplă — în roman derivă din această situație psihologică fundamentală. Nelăsîndu-se nici o clipă în voia iubirii care-o stăpînește, principesa de Clèves parcurge totuși întregul ciclu psihologic al pasiunii;

de la admirația spontană și bucuria ingenuă de a-l vedea pe Nemours, trecînd prin gelozie (al cărei obiect era, de altfel, fictiv), printr-un dureros complex de culpabilitate (care o va face să se spovedească soțului, provocîndu-i o mîhnire ce-l va duce, în cele din urmă, la boală și la moarte), pînă la conștiința necesității de a-și reprima sentimentul (care, însă, va crește în raport cu obstacolele ridicate în cale-i). Dar, chiar și atunci cînd moartea principelui de Clèves va înlătura ultima piedică ce-i mai despărțea pe cei doi îndrăgostiți, prințesa va refuza, cu o luciditate resemnată, să se căsătorească: „Domnul de Clèves — îi explică ea lui Nemours — era poate singurul om din lume capabil să-și păstreze dragostea în căsătorie. Soarta mea n-a vrut să pot profita de această fericire; dar poate că și pasiunea lui n-a durat decît pentru că nu-și găsea un răspuns din partea mea. Nu voi avea însă același mijloc de a o conserva pe-a ta: sînt chiar înclinată să cred că din obstacole ți s-a născut statornicia". Nu atît sentimentul datoriei (ea recunoaște că „datoria nu există decît în închipuirea mea"), cît un anume pesimism intelectual, neexprimat niciodată ca atare, dar mereu implicit în atitudinile eroinei, o conduce la acea uimitoare renunțare care-i pecetluiește destinul. Psihologic vorbind, principesa de Clèves reprezintă o stranie sinteză între structurile atît de deosebite ale personajului cornelian și racinian. Ea se opune pasiunii, dar cu conștiința că datoria e o iluzie. Pe de altă parte, efectele pasiunii sînt catastrofale, chiar dacă impulsurile ei sînt retezate și satisfacerea ei întîmpină cea mai fermă rezistență morală. Principalele puncte de vedere clasice în domeniul teoriei pasiunilor ajung, în romanul atît de limpede și de delicat al Doamnei de La Fayette, într-un impas și analiza, cu atîta finețe condusă, se oprește în fața unei dileme. Iată de ce putem îndrăzni să spunem că Principesa de Clèves *(și în aceasta stă marele ei farmec) e o carte din care se degajă pentru cititorul subtil o atmosferă de* melancolie clasică.

Dincolo de limitele istorice ale clasicismului, romanul Doamnei de La Fayette stă la începutul uneia dintre direcțiile cele mai fecunde ale epicii franceze: romanul de analiză, *care, trecînd prin secolul al XVIII-lea* (Manon Lescaut *de*

abatele Prévost), apoi prin romantism (Adolphe *de Benjamin Constant) și prin realism (Stendhal), va cunoaște una dintre realizările de mai largă semnificație în zorii secolului nostru, prin marele roman simbolist al lui Marcel Proust,* În căutarea timpului pierdut (*A* la recherche du temps perdu).

Moralismul clasic avea și un sens pedagogic: realizarea lui deplină, atît în plan intelectual, cît și analitic, n-o vom găsi însă numai într-unul sau altul din genurile cultivate de moraliștii cei mai caracteristici, ci și într-un roman. Aventurile lui Telemac (Les Aventures de Télémaque, *1699) constituie unul dintre rezultatele activității de educator a lui Fenelon (1651—1715), numit în 1689 preceptor al ducelui de Burgundia, nepotul lui Ludovic al XIV-lea. Romanul își propune să descrie, inspirîndu-se din primele cînturi ale* Odiseei, *peripețiile prin care a trecut Telemac plecat în căutarea tatălui său Ulysse. Însoțit de Minerva, care a luat chipul preceptorului Mentor, Telemac cunoaște locuri și oameni dintre cei mai diferiți (la un moment dat ajunge chiar în Infern), fiind pus mereu în situațiile cele mai neașteptate. Fenelon construiește, pornind de la intențiile lui educative, o adevărată „povestire filozofică" și chiar o utopie (ne gîndim la descripția „cetății ideale" în care regele a văzut o critică abia deghizată a administrației sale, reacționînd cu violență împotriva scriitorului), formula lui epică anunțînd-o într-un fel pe aceea folosită de Voltaire în ale sale „contes philosophiques", în care, însă, spiritul critic și ironic vor juca un rol mult mai important.*

E greu de vorbit de existența unui roman clasic *în alte literaturi decît cea franceză. Și chiar și în Franța, constatăm în evoluția romanului în secolul al XVII-lea mai degrabă reflectarea, în cadrele acestui gen foarte flexibil, a unei mentalități clasice, decît cristalizarea propriu-zisă a unei* forme *clasice. Prin originile lui, ca și prin structura lui mobilă, romanul nu putea deveni (și, cum am văzut, nici n-a devenit) obiectul unor legiferări estetice rigide. Este explicabil, deci, de ce în celelalte țări europene, unde clasicismul a fost mult mai puțin pur decît în Franța, romanul a evoluat independent, fructi-*

ficînd mai ales tradițiile spaniole ale picarescului renascentist și baroc, apoi pe cele ale sentimentalismului englez din veacul al XVIII-lea.

GENURILE MICI

În Cîntul II *al* Artei poetice *Boileau se ocupă de așa-numitele „genuri mici": idila (poezia bucolică), elegia, oda, sonetul, epigrama, rondelul, balada, madrigalul, satira etc. Unele din ele beneficiază de definiții mai largi, altele sînt abia menționate; altele, în sfîrșit, nici nu sînt amintite (de pildă fabula, care avea să atingă o atît de mare strălucire prin La Fontaine). Relativa dezordine în tratarea lor, ca și lipsa (cu rare excepții) a insistențelor teoretice, ne atrag atenția asupra unui fapt ce nu trebuie trecut cu vederea: „genurile mici" sînt mult mai libere de reguli decît celelalte. Unele prescripții există totuși. Astfel, poezia bucolică trebuie să înfățișeze, într-un stil atrăgător și simplu, păstori care cîntă frumusețile naturii și, firește, iubirea. Versul idilei va fi ferit de orice emfază, dar și de inflexiunile familiare sau populare; păstorii vor fi, de bună seamă, extrem de manierați, niște „honnêtes-hommes", în fond (Boileau nu-l cruță nici ae astă dată pe Ronsard:„Din contră, altul face în graiul lui spurcat,/ Păstorii să vorbească la fel cu cei din sat./ (...) /S-ar spune că și astăzi, cu trișca-i populară,/ Idile de-altă dată*[1] *Ronsard ne cîntă iară,/ Și schimbă cu-ndrăzneală, uitînd auz și ton,/ În Pierrot, Lycidas și Filis în Toinon"/. Un autor de egloge trebuie să studieze, apoi, modelele antice ale genului: „... urmați-l pe Teocrit, Virgil". Regulile elegiei sînt și mai simple, reducîndu-se, de fapt, la una singură: pentru a cultiva acest gen duios și îndoliat „nu-i suficient să fii poet, trebuie să fii și îndrăgostit" /„C'est peu d'être poète, il faut être amoureux"). Recomandările în legătură cu celelalte genuri*

[1] În original, epitetul pe care-l primește idila, așa cum o practica Ronsard, este „*gothique*", ceea ce, la acea dată, era echivalent cu „barbar", „bizar" etc.

mici rămîn, cu puține excepții, destul de vagi: în raport cu elegia, oda aduce maimultăstrălucireșienergie, „înălțîndu-se-n zbor pînă la ceruri"; aici, entuziasmul, „inspirația" se pot desfășura cu cea mai mare libertate, căci stilului impetuos i se îngăduie să meargă adeseori la întîmplare și o „frumoasă dezordine" devine un efect al artei („Son style impétueux souvent marche au hazard:/chez elle un beau désordre est un effet de l'art"). Mai dezvoltată ceva e doar teoria satirei (cuprinzînd și un scurt expozeu istoric): motivul îl constituie faptul că poetul satiric poate mai lesne să irite mult respectatele „bienséances" și recomandările lui Boileau se referă, în consecință, la evitarea unui limbaj prea dur, cum reiese limpede din reproșurile făcute lui Mathurin Regnier („Și-ar fi o ferieire pe castul cititor,/ De n-ar simți ce locuri atrag pe autor/ Și dacă îndrăzneala din cinicele-i rime/ N-ar supăra adesea urechile prea fine").

Dintre genurile mici, clasicii au ilustrat mai consecvent și cu rezultate artistice mai înalte oda *și în special* satira *(considerînd* epistola *în versuri ca pe o formă a satirei, cu un mai marcat caracter personal). Poate că partea cea mai valoroasă a operei lui Boileau o constituie* Satirele *sale. Oda și satira sînt principalele genuri folosite de clasicii englezi Dryden și Pope (care în* Dunciada, The Dunciad, *1728, compune un adevărat epos satiric la adresa prostiei al cărei imperiu s-ar fi extins asupra lumii literare contemporane). Un rol însemnat îl joacă stilul satiric clasic în poeziile lui Jonathan Swift, creatorul nemuritorului* Gulliver. Satirele *lui Antioh Cantemir și* Odele *lui Lomonosov (1751—1757) se numără printre manifestările cele mai de seamă ale clasicismului rus din secolul al XVIII-lea. În literatura română regăsim, la începutul secolului al XIX-lea, în special spiritul satirei clasice, necesar în lupta împotriva moravurilor corupte, viciilor și erorilor acelei epoci. Cunoscători ai tradițiilor genului (mai ales a celor antice și franceze, dar și ruse, cum o dovedesc remarcabilele transpuneri românești ale satirelor și epistolelor lui Antioh Cantemir, datorate lui Costache Negruzzi în colaborare cu Al. Donici), cei mai mulți dintre poeții*

romantici români au scris, între altele, și satire și epistole. Astfel, Asachi dă o Satiră asupra omului, *subintitulată „Imitație după Boileau" (e vorba de faimoasa* Satiră *a VIII-a a clasicului francez), ale cărei „acorduri prevestesc dezvoltarea de mai tîrziu a satirei române" (G. Călinescu). Tot din Boileau se inspiră și Grigore Alexandrescu în* Satira duhului meu *(cf.* Satira IX, À mon esprit); *poetul a cultivat și epistola, tot clasică în esența ei ironică, precum în* Epistola familiară *și în cunoscuta* Epistolă către Voltaire *(aceasta din urmă avînd drept punct de plecare voltairiana* Epître à Horace*) etc. Genialele* Scrisori *ale lui Eminescu reprezintă, cu sarcasmul lor strivitor, culminația acestui gen în poezia noastră. Oda, care a fost unul dintre genurile clasice cele mai cultivate de romantici, a pătruns și ea în literatura română prin odele și imnurile lui Asachi:* Pleiada: Odă către poeții români *etc., Eliade (părți întregi din* Anatolida *au o construcție deschis imnică) etc., prelungindu-și ecourile pînă în creația tînărului Eminescu.*

Cum s-a văzut, Boileau nici măcar nu făcea mențiune, printre „genurile mici", despre fabulă, deși la data compunerii Artei poetice *(1674) o bună parte dintre fabulele lui La Fontaine erau tipărite (primele șase cărți apăruseră în 1668, pentru ca în 1678—79 să apară cărțile VII-XI și în 1694* cartea a *XII-a). La Fontaine (1621—1695) debutase ca poet epic, cu* Povestirile și nuvelele *sale în versuri (*Contes et nouvelles), *publicate în patru culegeri (1665, 1666, 1671, 1674) și dezvoltînd motive luate din Boccaccio, din Ariosto, din* Heptameronul *Margaretei de Navarra și din* Gargantua și Pantagruel *de Rabelais, precum și din vechile* fabliaux-*uri medievale franceze. Scrise cu mijloace poetice flexibile pînă la fluid (curgerea versurilor „libere", cu neașteptate sinuozități și meandre, e de un farmec unic),* Povestirile *lui la Fontaine sînt, într-un spirit nu străin de acel al „libertinilor", de un comic adeseori burlesc și licențios, dar totodată pătruns de un secret și delicat suflu* liric, *cu spontaneități și prospețimi al căror sens se pierduse parcă în timpul clasic. Poetul își va afla însă în fabulă expresia completă a geniului*

său. *Ignorat de doctrinarii clasicismului, genul își avea tradițiile lui venerabile: de la legendarul întemeietor, înțeleptul Esop, de la Hesiod (cea mai veche fabulă scrisă,* Uliul și privighetoarea, *figurează în* Lucrări și Zile, *v. 195—205), trecînd prin Fedru, care, fondator al fabulei latine, conferă genului o funcție net satirică, trecînd prin domeniul oriental (însuși La Fontaine recunoștea a fi împrumutat unele motive de la indianul Pilpay), pînă în Evul mediu al* fabliaux-urilor *și pînă în Renaștere. Cu toate acestea, La Fontaine va avea o contribuție hotărîtoare în evoluția și în stabilirea prestigiului artistic al fabulei care, în lunga ei istorie, căpătase rareori un alt sens decît cel pur didactic. Sub aparența umilei sale simplități, fabula lui La Fontaine este unul dintre genurile cele mai complexe și bogate în virtualități estetice: ea este și lirică, prin expresia unui sentiment, discret nostalgic, al naturii; ea este, în scurtimea ei, și epico-dramatică, plasîndu-se, din acest punct de vedere, sub semnul acelui „burlesc nou", ascendent, pe care-l teoretizase Boileau în prefața la* Strana. *Într-adevăr, unele animale sau plante din fabule, făpturi modeste și neînsemnate folosesc nu o dată un limbaj înalt, atingînd, cu ingenuitate subtil comică, nivelul stilistic al lui „sermo gravis"; ele vorbesc (și mai ales cele hrăpărețe, agresive, viclene) ca niște mari aristocrați din saloane, cu accente prețioase, sau ca niște desăvîrșiți curteni. Poetul știe însă (spre deosebire de Boileau atunci cînd practică stilul eroic-comic) să evite orice monotonie, astfel că nu toate ființele care populează lumea fabulelor folosesc aceeași limbă: avem de-a face cu o permanentă împletire a stilurilor, a celui sublim cu cel agreabil și fin și chiar cu cel vulgar, ceea ce conferă fabulelor o vivacitate ironică și o savoare inimitabile. Și din această perspectivă, dar și din altele, La Fontaine ni se relevă ca un fin psiholog și moralist clasic, nu mai puțin pătrunzător decît La Rochefoucauld, pe care-l admira, de altfel;*[1]

[1] O mărturie interesantă nu numai a admirației pentru La Rochefoucauld, dar și a influenței acestuia asupra sa, o constituie *Omul și chipul său (L'homme et son image), Fables,* I, 11, dedicată chiar autorului *Maximelor.*

și, totodată, ca un portretist și autor de caractere comice, comparabil cu La Bruyère. Iată, expuse pe scurt, doar cîteva dintre elementele care alcătuiesc complexitatea Fabulelor. Poet de o inepuizabilă fantezie și analist riguros în același timp, La Fontaine poate fi iubit, pentru candoarea lui, chiar și de către copii: trebuie însă o minte matură pentru a descoperi cîtă incisivitate lucidă și uneori deziluzie amară de moralist clasic se concentrează în însăși această candoare. Cel mai seducător de limpede poet al epocii este, astfel, și unul dintre cei mai dificil de pătruns: căci secretele lui La Fontaine se ascund în chiar această limpiditate.

La Fontaine a folosit aproape toate motivele și procedeele fabulistice de pînă la el; a ilustrat toate direcțiile genului, scriind, spre a relua o veche distincție didactică, și fabule propriu-zise (alegorii pilduitoare în care animale și lucruri se comportă ca niște oameni) și apologuri (în care, în același scop, sînt înfățișați direct oameni): dar, mai mult decît atît, a creat, cu marea varietate de mijloace care-i stăteau la dispoziție, un univers unitar: de aceea Fabulele lui trebuie judecate ca un ansamblu. Privite astfel, ele ne oferă unul din tablourile cele mai vii și mai complete ale epocii, dar și ale sufletului omenesc în genere, dintr-un unghi satiric. Ca la toți marii artiști ai satiricului, morala nu e explicită, ci implicită. În această privință La Fontaine este un clasic desăvîrșit. Dacă ar fi să extragem din opera sa concepția diriguitoare, am putea spune că autorul Fabulelor este asemănător cu Molière în ceea ce privește idealul uman (cu toate că surprindem din cînd în cînd și accente de pesimism moral, generatoare ale unei atitudini cinice de un tip special, pe care am încercat s-o definim vorbind de La Rochefoucauld). Dar, încă o dată, toată arta lui La Fontaine este o artă a implicației: farmecul său poetic vine tocmai din dificultatea de a-l explica. Dintre toți marii clasici La Fontaine este poate cel mai inefabil...

Prestigiul clasic al fabulei s-a bucurat de o largă iradiație. Ca o ramură puternică ieșită din trunchiul satirei, oferind largi posibilități jocurilor celor mai subtile ale ironiei, fabula a fost unul dintre genurile cele mai cultivate în secolul al

XVIII-lea, deşi fără să poată egala strălucirea ce i-o dăduse La Fontaine. Să consemnăm totuşi contribuţia germanului Christian Gellert (1715—1769), format sub influenţa clasicizantului Gottsched, sau pe aceea a francezului Florian (1755—1794). La începutul secolului al XIX-lea, Fabulele *lui Krîlov (1769—1844) fructifică în manieră originală atît tradiţia lui La Fontaine, cît şi pe cea a clasicismului rus (menţionăm numele fabulistului Dmitriev). Fabulele lui Krîlov (apărute în 1808) au fost curînd traduse în numeroase limbi, asigurîndu-i autorului o celebritate europeană. În România, ele au fost prelucrate şi imitate de Al. Donici (1806—1866). Aproape toţi poeţii români din prima jumătate a secolului al XIX-lea sînt, pe o latură a activităţii lor, şi nişte fabulişti. Dintr-o atît de bogată producţie, nu o dată plină de interes estetic, cele mai originale rămîn fără îndoială fabulele politice ale lui Grigore Alexandrescu, stăpîn pe mijloacele ironiei clasice. Elemente fabulistice găsim şi în opera lui Anton Pann, dar ele nu vin dintr-o filieră clasică, ci dintr-una balcanică şi orientală. Dintre toate genurile clasice, fabula pare a fi avut o mai mare longevitate în literatura română modernă. Tudor Arghezi e cel care îndreptăţeşte o atare afirmaţie, nu numai prin tălmăcirile (adevărate opere de re-*creaţie) *din Krîlov şi La Fontaine, dar şi printr-o caracteristică mai largă a operei sale de maturitate şi de bătrîneţe, în care, spărgînd cadrele exterioare ale genului, reînvie (ca în unele poezii din* Versuri de seară, Buruieni, Hore *etc., spre a nu mai vorbi de versurile pentru copii) o întreagă viziune fabulistic-umoristică, de o mobilitate imagistică mereu imprevizibilă şi de un farmec de-a dreptul contagios. O asemenea direcţie, uneori rău interpretată de critici, ţine în esenţă de un clasicism arghezian* sui-generis. *Un astfel de caz nu ne mai pune însă o problemă de istorie, ci una de tipologie literară: cu alte cuvinte, termenul de* clasicism *a fost folosit aici într-o accepţiune estetică şi nu în aceea istorică pe care, de-a lungul acestor pagini, ne-am străduit s-o lămurim în aspectele ei cele mai generale.*

MATEI CĂLINESCU

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Antologia de față, alcătuită îndeosebi pentru tineretul școlar cuprinde texte selective din personalitățile cele mai însemnate ale curentului literar respectiv și îndeosebi din acei autori cărora programa de învățământ le acordă o importanță deosebită.

Pentru *literatura franceză* antologia a fost alcătuită de Matei Călinescu și Andreea Dobrescu-Warodin. Notele de prezentare la autor și operă au fost redactate de Matei Călinescu cu excepția celor la: *Molière* (doar notele la „*Tartuffe*" și „*Mizantropul*"), *Bossuet*, *La Rochefoucauld*, *D-na de Sevigné*, *de Retz*, *Saint-Simon*, *Fénelon*, *Descartes* (nota la „*Pasiunile sufletului*") care au fost alcătuite în redacție. Fragmentele au fost în majoritate extrase din culegeri apărute în volum; textele pentru capitolele: *D-na de Sevigné*, *de Retz*, *Saint-Simon*, *Bossuet*, *Fénelon* au fost traduse de Andreea Dobrescu-Warodin.

Pentru *literatura engleză* antologia a fost alcătuită de A. Bantaș, iar traducerile de L. Levițki (*Dryden*: „*Totul pentru dragoste*") și A. Bantaș (*Dryden*: „*Eseu despre poezia dramatică*"; *Pope*: „*Eseu asupra criticii*" și „*Eseu despre om*").

Pentru *literatura germană* traducerile din *Gottsched* au fost făcute de Lazăr Iliescu.

Pentru *literatura italiană* antologia și traducerile au fost făcute de Cornel Mihai Ionescu.

La fragmentele reproduse din volume apărute în traducere românească au fost folosite notele existente. La fragmentele traduse pentru antologie notele marginale aparțin traducătorilor.

LITERATURA FRANCEZĂ

NICOLAS BOILEAU—DESPRÉAUX

(1636—1711)

Debutează ca autor de satire, publicînd o primă culegere în 1666. Urmează primele epistole, compuse şi tipărite între 1670—1674, *Arta poetică* (1674), poemul eroi-comic *Strana (Le Lutrin)* 1674. Alte satire şi epistole sînt publicate între 1677—1711. În 1684 este ales membru al Academiei. În 1687 ripostează vehement la atacul iniţiat de Perrault împotriva anticilor, rămînînd în cadrul celebrei *Querelle des anciens et des modernes* partizanul înfocat al celor vechi. După ce tradusese *Tratatul despre Sublim* atribuit lui Longin, compune, la bătrîneţe (1693), ca răspunsuri la obiecţiile lui Perrault, *Reflexiunile critice asupra lui Longin*.

ARTA POETICĂ

(1674)

Fără a aduce idei noi în raport cu teoreticienii anteriori ai doctrinei clasice (Chapelain, Guez de Balzac, Mairet, d'Aubignac etc.), Boileau realizează în *Arta poetică* o sinteză a principiilor şi regulilor clasice, formulate cu o remarcabilă lapidaritate care a făcut ca multe dintre versurile acestui poem didactic să capete valoarea unor maxime şi chiar proverbe, cu o circulaţie încă vie şi astăzi în Franţa. Dintre cele patru cînturi ale *Artei poetice* reproducem *Cîntul I* (în care sînt indicate preceptele generale ale compoziţiei poetice) şi *Cîntul al III-lea* (în care sînt prezentate „genurile majore", tragedia, poemul eroic şi comedia).

CÎNTUL I

Zadarnic vrea, prin versuri, semeţul autor
S-ajungă, sus, pe culmea Parnasului,[1] uşor:
Al muzei suflu tainic din cer cînd n-a simţit,
Iar steaua-i din născare poet nu l-a menit,
În strîmta lui gîndire rămîne pururi sclav;
E surd pentru el Febus[2], iar Pegas[3] cu năravi.
O, voi ce vreţi a scrie, cuprinşi de-nvăpăiere,
Urmînd de bună voie spinoasei cariere,
Nu încercaţi în versuri zadarnic să lucraţi,
Nu socotiţi drept geniu iubirea să rimaţi:
Fugiţi de-a ei ispită ce v-a ieşit nainte,
Vă măsuraţi puterea, precum şi-a voastră minte.
În spiritele-alese natura pune haruri,
Ea ştie să împartă la toţi poeţii daruri:
În versuri unul focul iubirii şi-l destramă,
O glumă vie, altul, şi-ascute-n epigramă;
Malherbe[4] slăveşte fapta cîntînd cutezătorii,
Racan[5] prin Filis[6] cîntă pădurile, păstorii.

---

[1] *Parnas*, munte în Focida (Grecia veche), reşedinţa lui Apollo, a Muzelor, şi locul de întîlnire al Nimfelor şi Zeilor.

[2] *Febus* sau *Apollo*, fiul lui Jupiter şi al Latonei, una din principalele divinităţi mitologice, era zeul luminii, poeziei, medicinii, artelor şi oracolelor.

[3] *Pegas*, cal înaripat, născut din sîngele Meduzei, simbolizează în literatură avîntul geniului poetic.

[4] *François de Malherbe* (1555—1628), poet liric, a exercitat o influenţă considerabilă asupra limbii şi versificaţiei, deschizînd calea marilor clasici. Dar prin combaterea teoriilor Pleiadei, a nedreptăţit lirismul. Odele sale eroice se numără printre cele mai bune lucrări lirice ale literaturii franceze, din punct de vedere al corectitudinii limbii.

[5] *Honorat de Beuil, marchiz de Racan* (1589—1670), discipolul lui Malherbe a scris pastorale, psalmi, ode. A dat limbii poetice franceze o armonie şi o graţie naturală, necunoscută pînă atunci.

[6] *Filis*, nume care se folosea foarte mult în pastoralele secolului al XVII-lea şi în poeziile erotice.

Adeseori un spirit prea îmbătat de sine
Talentul și puterea nu-și cîntărește bine.
Urmînd pe Faret[1] unul odată-n a lui cale
Negrind pereții crîșmei cu stihurile sale,
A și-nceput să cînte deodată cu-ndrăzneală,
Poporul lui Iehova în fuga-i triumfală,
Și urmărind pe Moise prin a pustiei zare,
Cu Faraon aleargă și se încearcă-n mare[2].
Oricare-ar fi subiectul, glumeț, — sublim chiar fie, —
Să puneți sensul frazei cu rima-n armonie;
Zadarnic se tot ceartă că nu pot sta-mpreună:
E doar o sclavă rima și-i drept să se supună.
Cînd mintea se frămîntă o rimă bună-a prinde,
Atunci ca s-o găsească ea lesne se deprinde;
Sub jugul rațiunii se pleacă mlădioasă,
Și-n loc să-i strice,-o face bogată și frumoasă.
Însă neluată-n seamă, devine foarte rea,
Și ca s-o prindă, sensul aleargă după ea.
Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire
Din ea luați și frumosul, și-a artei strălucire.
Mulți au în inspirații porniri vijelioase,
Și bunul simț departe de cuget o să-l lase:
Ei cred că-i înjosire ca-n versul lor pocit,
Din nou să mai gîndească ce altul a gîndit.
Să evitați excesul: Italiei lăsați-i
Himerica podoabă a falselor ei grații[3].

---

[1] *Nicolas Faret* (1596—1646), traducător și moralist, unul dintre primii membri ai Academiei franceze la a cărei fondare a contribuit redactîndu-i statutele (1634). Pentru că numele lui rima cu cabaret, poeții din timpul lui i-au făcut o reputație de bețiv cu totul nejustificată.

[2] Aluzie la poemul epic *Moise salvat*, al lui *Marc Antoine Gérard de Saint-Amant* (1594—1661), membru al Academiei și unul din poeții cei mai fecunzi și mai originali din vremea lui Ludovic al XIII-lea.

[3] Boileau se referă la *concetti*, care înseamnă cugetări subtile fără fond real.

Luați bunul simț drept lege deși pînă la el
Alunecos e drumul și-i greu de mers spre țel;
Puțin de se abate, se și înecă-ndată.
Un singur drum urmează cinstita judecată.
Adeseori poetul prea plin de-a lui idee;
Zelos îi stoarce miezul ca versul să-și încheie.
La un palat[1] mi-arată fațada lui frumoasă,
Apoi prin el mă plimbă terasă cu terasă;
Aici peronul, còlo un coridor cu lustru,
Dincoace,-nchis, balconul de-un aurit balustru,
El numără tavane rotunde și ovale:
„Nu sînt decît ghirlande, sînt numai astragale[2]".
Sar douăzeci de file sfîrșitul să-l găsesc,
Și-abia printr-o grădină trecînd mă liniștesc.
Feriți-vă de scribul steril și vorbăreț,
Să nu se-ncarce stilul cu lucruri fără preț.
Tot ce-i prea mult e pururi și fad și odios,
Că spiritul respinge podoaba de prisos.
Cînd nu-ți cunoști măsura, să scrii nu izbutești.
Fugind de-un rău, un altul mai mare întîlnești:
Un vers prea slab cînd este, voi îl prefaceți dur;
Scăpînd de vorba lungă, vei deveni obscur;
Unu-i modest, dar muza-i săracă uneori;
Vrînd să se-nalțe, altul își pierde capu-n nori.
Vrei să te placă lumea, să fii cît mai citit?
Cînd scrii, ai grijă, tonul, să-l schimbi necontenit.
Un stil mereu același și pururi uniform
Zadarnic strălucește; toți cititorii-adorm.
Nu prea citim poeții născuți să plictisească,
Dacă pe-aceleași tonuri încearcă să grăiască.
Ferice cel ce știe ușor să treacă-n rime

---

[1] Aluzie la poemul eroic în zece cînturi *Alaric*, de *Georges de Scudéry* (1601—1667), în care poetul întrebuințează aproape 500 de versuri ca să descrie palatul eroului, începînd cu fațada și terminînd cu grădina.

[2] Vers din poemul *Alaric*; *astragal*; brîu rotund care formează baza capitelului unei coloane.

Din tonul grav la dulce, din glumă la asprime!
De cititori iubită, blagoslovita-i carte,
În librării[1] de multe succese are parte.
Feriți-vă-n ce scrieți de frazele vulgare:
Un stil oricît de simplu, noblețea lui își are.
Dispreţuind bun-simțul, burlescul joc își bate.
Ne amăgi privirea plăcînd prin noutate;
În versuri se văzură doar poante triviale,
Parnasu-mprumutase limbajul de prin hale;
Dezmățu-n poezie a fost nemărginit:
În Tabarin[2], se vede Apollo travestit.
Că molima se-ntinse și molipsi la noi,
Burghezii, cărturarii și prinții mai apoi;
Glumețul cel mai searbăd avu susținători,
Iar Dassouci[3] și alții-și găsiră cititori.
De la o vreme Curtea, ajunsă dezgustată,
Dispreţuia din versuri chiar gluma nesărată
Și distingînd naivul de plat și de bufon
Lăsa provincialul s-admire pe Tifon[4].
Cu stilu-acesta scrisul să nu vi-l întinați,
Doar gluma elegantă a lui Marot[5] urmați,

---

[1] Aluzie la *Claude Barbin* (1654—1703), librarul regelui, ajuns celebru prin editarea operelor scriitorilor de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, își avea prăvălia în gangul palatului de justiție.

[2] *Jean Salomon zis Tabarin* (1584—1626), saltimbanc vestit și autor de glume proaste. Culegerea generală a operelor lui a fost publicată în 1632. Versul e o aluzie la *Virgil travestit* de *Paul Scarron* (1610—1660), poet burlesc, romancier și autor dramatic, considerat precursor al lui Molière.

[3] *Charles Coypeau Dassouci* (1605—1679) a tradus *Metamorfozele* lui *Ovidiu* în versuri burlești.

[4] *Tifon* sau *Gigantomahia*, poem burlesc publicat de *Scarron* în 1644 și dedicat cardinalului Mazarin, în care descrie lupta giganților cu zeii.

[5] *Clèment Marot* (1495—1544), poet foarte prețuit în secolul al XVII-lea, este continuatorul lui *Charles d'Orléans* și *Villon*. Marot a păstrat forme poetice vechi dar a și inovat: a introdus sonetul în literatura franceză și a creat în „Balmi" numeroase ritmuri noi.

Lăsînd burlescu-n seama acelor din Pont Neuf[1].
Dar nu urmați orbește exemplul lui Brébeuf[2].
Chiar și într-o Farsală pe țărmuri adunînd
„O sută de movile de muribunzi gemînd[3]".
Alegeți bine tonul, scriți tema ideală,
Sublimi fără orgoliu, plăcuți fără spoială.
Dați lectorului numai ce-i face lui plăcere.
Purtați cadenței grija unei urechi severe:
Ca totdeauna sensul, cuvintele tăind,
S-oprească emistihul, o pauză vestind.
Ai grijă să n-alerge vocala prea grăbită
Și-n drum de-același sunet să nu fie lovită.
Alege cu migală cuvîntu-armonios.
Evită-acele vorbe cu sunet odios:
Gîndirea cea mai-naltă, turnată-n vers divin,
De supără auzul, nu place pe deplin.
În primii ani de cîntec ai muzelor franceze,
Putea doar fantezia în artă să troneze,
Și rimele la urmă, lipsite de măsură,
Țineau loc de podoabă, de număr și cezură.
Villon știut-a primul în secole barbare,
Poeților și artei să deie îndrumare[4].
Marot în urmă-i vine, cîntîndu-ne balade,
Compune triolete, rimează mascarade[5].
Refrene ordonate impune la rondele,

---

[1] *Pont Neuf*, primul pod din piatră din Paris, lega cartierul St. Germain cu Luvrul. Mult timp, pe podul acesta, saltimbancii jucau teatru pentru popor, iar negustorii ambulanți, profitînd de afluența publicului, își desfăceau mai ușor marfa.

[2] *Georges de Brébeuf* (1617—1661), poet cunoscut prin publicarea unei parodii burlești după *Eneida* (1656) și traducerea în versuri a *Farsalei* lui *Lucan*, poet epic latin (39—65 e.n.).

[3] Vers din *Farsala* (cartea a VII-a).

[4] Boileau se referă la autori anonimi din Evul Mediu, ale căror romane erau scrise în versuri confuze și plate.

[5] *Mascarada* (de origină italiană) era un poem, fără formă specială, compus pentru personajele de balet sau bal mascat.

Şi-arată pentru rime, în versuri, noi modele.
Ronsard[1] care-l urmează, prin noua sa metodă,
Răstoarnă totu-n cale, aduce altă modă,
Şi mult timp avu parte de-un fericit destin.
Dar muza lui franceză, vorbind greco-latin,
Văzu după aceea cum printr-un joc grotesc,
Pedantu-i fast, grandoarea-i, pe rînd se prăbuşesc.
Cu cît de la-nălţime Ronsard a lunecat,
Bertaut[2], Desportes[3] pe-atîta mai clar s-au arătat.
Dar în sfîrşit, în Franţa, Malherbe întîiul vine,
Dînd versului cadenţa aşa cum se cuvine,
La loc de-i pus cuvîntul ne-nvaţă ce-i puterea
Şi muza o supune la pravili cum i-e vrerea.
Prin pana-i de maestru chiar limba e-ndreptată
Nu supără urechea atît de delicată;
Iar strofe graţioase încep a se-nşira
Şi vers pe vers să-ncalce nu vor mai cuteza,
Legiuitor puternic şi-ndrumător fidel,
Poeţilor şi astăzi, Malherbe le e model.
Urmaţi-i toţi, deci, calea, iubiţi-i puritatea
Şi imitaţi-i bine, în versuri, claritatea.
Dacă din versuri sensul întîrzie să vină,
O minte obosită nu poate să-l reţină

---

[1] *Pierre de Ronsard* (1524—1585) este cel mai mare poet francez din secolul al XVI-lea. A scris ode, sonete, imnuri, şi un început de epopee. Părăsind drumul tradiţiei naţionale, reprezentată prin Rabelais, a strîns în jurul său un grup de poeţi cu care a înfiinţat *Pleiada*, reformînd poezia şi limba literară după modelul clasicilor greci, latini şi italieni.

[2] *Jean-Bertaut* (1552—1611), autor de cîntece şi sonete, a fost duhovnicul Mariei de Medicis şi episcop de Séez.

[3] *Philippe Desportes* (1546—1606), abate de Tiron, consilier de stat, supranumit pentru gingăşia şi uşurinţa versurilor sale, *Tibul francez*. A fost unchiul lui Régnier şi poetul favorit al lui Henric al III-lea. A lăsat trei culegeri de sonete de dragoste (imitaţii din Ariost), elegii, pastorale, cîntece şi psalmi în versuri.

Şi gata să se rupă de vorbele deşarte,
Nu cată autorul, să meargă mai departe.
Ideile la unii-s atît de-ntunecate,
Că par de-o pîclă deasă mereu îngreunate;
Lumina raţiunii nu-i poate lămuri,
Nainte de a scrie, învaţă-te-a gîndi.
De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară,
Aşa va fi şi versul ce-n urmă-i va s-apară.
Cînd prinzi un lucru bine, exprimă-l deslușit,
Cuvîntul, să-l îmbrace, răsare negreşit.
Respectul pentru limbă voi pururi să-l aveţi
Chiar dacă-n mari excese ar fi ca să căderi.
Zadarnic îi daţi frazei un ton melodios,
Cînd vorba nu-i la locu-i, e versul vicios.
Şi mintea nu admite pomposul barbarism,
Nici versul care-nchide semeţul solecism.
Cînd nu-i stăpîn pe limbă oricît ar fi de mare
Poetu-ntotdeauna e scrib fără valoare.
Lucraţi încet chiar dacă imboldul vă zoreşte,
Să nu vă-nclnte stilul ce-aleargă nebuneşte:
Un stil vioi ce-ncearcă să făurească rime,
N-arată-atîta spirit, cît slabă isteţime.
Mi-e mult mai drag pîrîul ce pe nisipul moale[1],
Prin pajiştea-nflorită în murmur trece-agale,
Decît torentul aprig ce-n cursu-i tumultos,
Rostogoleşte pietre prin vadul gloduros.
Grăbeşte-te cu-ncetul curajul să nu-l pierzi,
De zeci de ori poemul mereu să-l cizelezi;
Dă-i lustru, şlefuieşte-l, îndreaptă-l de nu merge;
Arareori s-adaugi, dar mai adesea, şterge!
N-ajunge ca lucrării ce de greşeli e plină,
Din cînd în cînd c-un spirit să-i împrumuţi lumină;
Ai grijă orice lucru la locul lui să fie;
Sfîrşitul şi-nceputul să-şi aibă armonie,
Din opera de artă, cu piese potrivite

[1] Acest vers este luat din *Paul Pellison* (1624—1698), poet, prozator şi secretar al Academiei franceze.

Un singur tot să faceţi prin forme diferite;
Cînd scrii nu te abate prea mult de la subiect,
De dragul unor fade cuvinte de efect.
Tu teme-te de public şi criticile sale,
Fii tu întîiul critic al versurilor tale:
De sine ignoranţa mereu se minunează.
Fă-ţi prieteni ce greşala sever ţi-o cenzurează,
Să spună sincer, totul, ce-i bun în scrisul tău,
Necruţători să fie cînd văd la tine rău.
În faţa lor dezbracă mîndria de-autor,
Dar pe amic distinge-l de cel linguşitor:
Că unul de te-admiră îşi bate joc de tine.
Decît o măgulire, un sfat e mult mai bine.
Linguşitoru-ndată începe să se mire
Şi orice vers aude, e gata să-l admire.
Plăcut, divin, e totul, o vorbă nu-l întină,
Tresaltă de plăcere, de dragoste suspină;
Te-ncarcă pretutindeni cu laude măreţe.
Nu are adevărul ieşiri prea îndrăzneţe.
Prietenul[1] e aspru, mereu neîmpăcat,
Greşeala ţi-o-nfierează ca pe un greu păcat;
Nu-ţi iartă stîngăcia din versurile tale,
Le-ndreaptă pe acelea ce i se par banale;
El şterge, de-o-ntîlneşte, obraznica emfază,
Aici nu-i place sensul, còlo nu-i merge-o frază.
Construcţia îmi pare puţin întunecată
Expresia-i obscură, se cere luminată!
Aşa-ţi vorbeşte, sincer, un prieten despre toate.
Adeseori poetul ne-nduplecat socoate,
Că versurile sale să-şi apere-i dator,
Şi cum îl critici sare în apărarea lor.
Tu zici: „În versu-acesta expresia-i banală!“

---

[1] Aluzie probabil la *Olivier Patru* (1604—1681), celebru avocat, orator şi academician, numit *Quintilianul francez*, prieten al lui Boileau şi marele revizor al *Artei poetice*, care a inaugurat obiceiul discursului de recepţie al noilor academicieni.

„O, domnul meu, ce vorbă! Vă cer îngăduială..."
Răspunde el în grabă! — „Cuvîntu-acesta-i rece;
Eu l-aş lăsa deoparte." — „Ba e frumos şi trece."
„Întorsătura-i fadă!" — „Dar lumea mi-o admiră!"
Poetul nu-şi dezminte niciciînd măiastra-i liră.
Cînd un cuvînt din versu-i pe tine te răneşte,
E-o fală pentru dînsul, să-l şteargă nu voieşte.
Dar cînd începi să-l critici te-ascultă cu plăcere:
Atunci ai peste versu-i despotică putere.
Ci vorba lui mieroasă vrînd să te linguşească,
Nu e decît o cursă poemul să-ţi citească.
Curînd te părăseşte, de muză-i încîntat
Şi alt nerod îşi caută ce poate fi-nşelat:
Adesea îl găseşte. De proştii autori,
E rodnic veacul nostru ca şi de-admiratori.
Şi-afară de aceia din tîrg şi de la ţară,
Mai poţi afla şi alţii la Curtea princiară.
Lucrarea cea mai plată pe la curteni de soi,
Atrage partizanii în juru-i ca un roi;
Şi-acuma ca-ncheiere un ghimpe de satiră:
Tot prostu-şi află unul mai prost care-l admiră!

CÎNTUL III

Pe lume nu-i nici şarpe, nici monstru odios,
Ce, imitat de artă, să nu pară frumos:
O mînă de maestru penelul cînd îşi pune,
Dintr-o pocită formă, îţi face o minune.
Astfel, ca să ne-ncînte, duioasa tragedie
Durerea sîngeroasă a lui Edip[1] descrie,
Şi crima lui Oreste[2] ce urlă scos din minţi,
Ne umezeşte ochii de lacrime fierbinţi.
Voi care pentru teatru vă arătaţi ardoarea,
Veniţi cu versuri mîndre să v-afirmaţi valoarea,

[1] *Edip rege*, celebra tragedie a lui *Sofocle*.
[2] *Oreste*, tragedie a lui *Euripide*.

De vreți piesele voastre să le vedeți jucate
Și de întreg Parisul să fie-aplaudate,
Și cari tot mai frumoase și tot mai mult privite,
Vor fi după decenii cu-atît mai prețuite,
Puneți doar pasiunea în versuri să grăească
La inimă să meargă, s-o miște, s-o-ncălzească.
Dacă printr-o plăcută mînie fără seamă
Nu ne cuprinde-adesea din nou o dulce teamă,
Sau nu strecori în suflet o milă-ncîntătoare[1],
În van aduci pe scenă o piesă de valoare:
Argumentînd prea rece, nu va mișca de loc
Un spectator prea leneș s-aplaude cu foc,
Care văzîndu-ți chinul și-a ta sforăitură
Sau doarme dus în scaun, sau critică și-njură[2].
Întîi secretul este să placi, să poți mișca,
Aprinde focul sacru de vrei a mă-ncînta.
Din primele cuvinte rostite lapidar
Subiectul să se-arate cît mai bogat și clar.
Eu rîd de autorul ce nu-i stăpîn pe sine,
Și ce-ar vrea să-mi grăiască nici el nu știe bine
Că intriga din piesă ce greu o lămurește,
În loc să mă desfete mai mult mă obosește[3].
Aș prefera să-mi spună desigur cine este:
Să zică: —„s Agamemnon", să zică „sînt Oreste"[4],
Decît minuni să-nșire, confuze, inutile
Ce-mi împuiază capul cu frazele-i sterile:
Nicicînd nu e subiectul mai iute explicat.

---

[1] Boileau recunoaște, ca și Aristotel, că teama și mila sînt resorturile tragediei, dar adaugă că teama trebuie să fie dulce și mila încîntătoare.

[2] Această critică se referă la lungile și subtilele tirade, foarte frecvente la Corneille, mai ales în operele dinspre sfîrșitul vieții.

[3] Versul se referă la tragedia *Heraclius*, de *Corneille*, care e scrisă așa de încurcat, încît atenția cea mai încordată cu greu poate să urmărească firele intrigii.

[4] Aluzie la începuturile tragediilor lui *Racine*, *Andromaca* și *Ifigenia*, în care personajele Oreste și Agamemnon se fac cunoscute spectatorilor de la primele versuri.

Întîi chiar locul scenei, ar trebui fixat.
Din Spania, de pildă, un autor veni[1]
Și anii toți i-nchise pe scenă într-o zi:
Acolo vezi eroul în primul act copil,
Ce-ajunge-n actul ultim un moșnegel umil[2].
Dar noi ce ne supunem la legea ratiunii,
Vrem arta să îndrepte și mersul acțiunii;
Un loc, o zi anume, și-un singur fapt deplin[3]
Va ține pîn-la urmă tot teatrul arhiplin.
Nu pune-n scenă fapte ce-s greu de priceput:
Se-ntîmplă și-adevărul să fie necrezut.
Minunea cea absurdă pe mine nu mă-ncîntă:
Cînd spiritul nu crede, nimic nu îl frămîntă.
Chiar tot ce nu se vede mai clar într-o lectură,
Mai bine-l înțelegem privindu-l în natură,
Dar sînt anume lucruri ce arta ni le-arată
Că pot fi auzite — văzute niciodată.
Cînd frămîntarea pururi din scenă-n scenă crește
La culme de-i ajunsă, ușor se limpezește.
Un spirit nu se simte puternic zguduit
Decît dacă subiectul e-n intrigă-nvelit,
Iar cînd deodat' secretul se face cunoscut
Își schimbă-nfățișarea în mod neprevăzut.
Stîngace, tragedia, greoaie și vulgară,
Născutu-s-a din cîntul și dansul de la țară.
Și preamărind pe Bachus în cîntec, muritorii
Îl invocau s-aducă belșuguri în podgorii.
Acolo prin petreceri mai veseli deveneau,
Pe cîntărețul meșter c-un țap[4] îl răsplăteau.

---

[1] ...u face aluzie la *Calderon*.
[2] ...probabilă la piesa lui *Lope de Vega*, *Valentin și Orson*, ...oi eroi se nasc în primul act și sînt foarte bătrîni în ...
[3] ...ers este cuprinsă regula celor trei unități teatrale: ... unitatea de acțiune și unitatea de timp.
[4] ...nimalul jertfit lui Bachus.

Tespis[1] fu primul care, cu drojdie mînjit,
Cu ceata nebunească prin tîrguri a pornit;
Urcînd în car actorii în straie zdrențăroase,
Înveselea mulțimea cu scene caraghioase.
Eschil[2] și alte roluri a introdus în cor,
Și-a potrivit o mască la fiece actor[3],
Pe-un pod de scînduri teatrul, în piață ridicat,
Făcu s-apară-actorul cu botfori[4] încălțat.
Prin geniul lui, Sofocle înalță tragedia,
Desăvîrșindu-i fastul, sporindu-i armonia,
Cu măiestrie pune și coru-n acțiune,
Din versuri noduroase îți scoate versuri bune,
Pe greci el îi înalță pe culmi de nepătruns
La care slăbiciunea latină n-a ajuns.
Strămoșii urau teatrul crezîndu-l necurat
Și mult timp fu în Franța spectacol ignorat.
Se spune că o trupă de pelerini vulgară,
Montă-n Paris o piesă jucînd-o prima oară,
Și în a ei prostească, zeloasă simplitate,
Jucă Sfinții, Fecioara, pe Domn din pietate[5].

---

[1] *Tespis* (secolul al VI-lea î.e.n.), poet atenian, presupusul creator al tragediei.

[2] Boileau nu vorbește de Eschil decît din punctul de vedere al progresului pe care l-a făcut, introducînd al doilea personaj în scenă (dînd astfel tragediei toate elementele de bază) și reducînd considerabil partea lirică în folosul dialogului.

[3] Boileau întrebuințează această expresie prin analogia cu punerea unei măști, care se folosea în mod curent. Masca figurase la sărbătorile ce se dădeau în onoarea lui Bachus, cu mult înainte de Eschil, dar el este acela care introduce adevărata mască tragică, a cărei formă și aspect i-o cunoaștem.

[4] Aluzie la coturni, pantofi de culoare purpurie cu talpă de lemn, pe care-i purtau actorii tragici pe scenă, ca să pară mai înalți; brodechinii, pantofi fără tocuri și șireturi care acopereau piciorul complet, se purtau mai ales în comedii.

[5] Aluzie la mistere și miracole, dramatizări ale legendelor religioase creștine din secolele XIV—XV, unele reprezentate pînă în 1548, cînd au fost interzise.

La urmă-nțelepciunea dădu-n vileag prostia.
Făcu s-arate-n jocuri toată fățărnicia[1].
Înlătură-aceşti doctori, apostoli din senin;
Acum pe scenă Hector şi Andromaca[2] vin.
Actorii vechea mască o scot din jocul lor[3].
Lăuta ține locul de muzică şi cor.
Dar dragostea, cu-adînca-i şi gingaşa-i simțire,
În teatru şi-n romane ea pune stăpînire.
Această pasiune ce-n suflete se-adună
În inimi să pătrundă e calea cea mai bună.
Arată deci pe scenă eroi înamorați;
Dar să nu faci dintr-înşii păstori prea rafinați;
Altfel iubeşte-Ahile, altfel Tirsis[4], Filène[5];
Nu merge dintr-un Cirus să faci un Artamène[6];
Şi-adeseori amorul frînat de remuşcare,
N-arată o virtute, ci slăbiciune pare.
Eroii din romane nu-i prezentați meschini;
Dar nici cumva să-i faceți de patimă străini.
Ahile ar displace de-ar fi mai stăpînit[7];
Prefer să-l văd că plînge atunci cînd e jignit.
Şi micile-i cusururi ce vezi pe-a lui figură,
Le recunoaşte simțul mai repede-n natură.
Modelu-acesta-i bine să fie-nfățişat:
Atrid să fie mîndru, superb şi-nflăcărat;
Enea să-şi arate respectul pentru cer.

---

[1] Teatrul religios din Evul Mediu a fost considerat de Boileau ca o încercare neizbutită. Nu se ştia în secolul al XVII-lea că acest gen înflorise în toată Franța, timp de aproape două sute de ani.

[2] Aluzie la *Hector* (1604) de *Monchrestien* şi *Andromaca* (1667) de *Racine*.

[3] Aluzie la măştile pe care le foloseau actorii în teatrul antic.

[4] *Tirsis* era un nume foarte des folosit în pastorale.

[5] *Filène*, personaj din *Sylvia*, pastorală de *Mairet*, piesă reprezentată cu mare succes în 1621.

[6] *Artamène*, nume fictiv sub care domnişoara *Madeleine de Scudéry* (1607—1701) îl prezintă pe *Circus*, în romanul cu acelaşi titlu.

[7] Aluzie la *Iliada* şi la rolul lui Ahile în *Ifigenia* de *Racine*.

Păstrați-i fiecărui știutul caracter.
A țărilor moravuri și secoli studiază;
Că omul după climă și firea-și modelează.
Din *Clélia*[1] greșeala evit-o fără frică.
Spirit francez să n-aibă Italia antică;
Și, sub numiri romane, în stil francez curat,
S-arăți galant pe Caton[2], pe Brut[3] afemeiat.
Într-un roman frivolul ușor găsește scuză,
Atunci cînd fantezia pe cititor amuză:
Nu fi peste măsură sever: nu e-nțelept
Dar scena îți pretinde să judeci cum e drept;
Convenienta cere să fie prețuită.
În noul rol pe scenă ideea plăsmuită,
De-acord cu sine însăși, în tot ce-a conceput
Aceeași să rămînă, la fel ca la-nceput.
Adesea, plin de sine, poetul nici nu știe
Că după el, întocmai, eroii și-i descrie:
O să găsești umorul gascon într-un gascon;
Iar Calprenède și Juba[4] vorbind pe-același ton.
Natura-i înțeleaptă, în noi ea totul schimbă.
Și orice pasiune vorbește-o altă limbă:

---

[1] *Clélia*, romanul *domnișoarei de Scudéry*, în care societatea și eroii Romei antice vorbeau și se purtau la fel cu oamenii de la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Acest roman s-a bucurat de o mare reputație înainte de a fi discreditat de Boileau.

[2] *Caton (Marcus Porcius Cato)* (232—174 î.e.n.), numit și *Priscus* sau *Major* (cel bătrîn) și *Censorius* (cenzorul), a fost orator, chestor, edil, pretor, consul și scriitor de frunte. A rămas vestit prin austeritatea moravurilor sale.

[3] *Lucius Junius Brutus*, izgonitorul Tarquinilor, întemeietorul republicii romane și primul ei consul. Și-a condamnat la moarte propriii săi copii pentru că au luat parte la conspirație împotriva statului.

[4] *Juba*, regele Numidiei, este unul din eroii romanului *Cleopatra*, al lui *Gauthier de Costes de la Calprenède* (1614—1663), autorul unor tragedii și romane, printre care *Cassandra* (1642) și *Cleopatra* (1648).

Mînia e superbă și cere vorbe tari;
Cuvîntul slab vestește înfrîngerile mari.
Naintea Troii-n flăcări, Hecuba[1] disperată
Nu trebuie să meargă cu fața-ndurerată,
Nici fără rost să spună în ce ținut de chin[2]
Prin șapte guri Tanaïs[3] se varsă-n Euxin.
Acest potop de vorbe, pompoase, fără har,
E gîngăveala unui declamator flecar.
De cade în durere voi să vă cufundați:
De vreți să plîng, se cere și voi să lăcrămați.
Grandilocvența-n care actorul vrea să spere
Nu-i tonul unei inimi pătrunsă de durere.
În teatru năvăliră toți criticii de soi,
Și scena-i loc de luptă primejdios la noi.
Un autor nu poate să aibă vreun succes;
Sînt mulți care-l așteaptă să-l fluiere ades;
Oricine-i poate spune că-i prost, că-i îngîmfat;
Acest drept la intrare cu bani l-a cumpărat.
Și, ca să placă,-n sute de chipuri se silește,
Aci vezi că se-nalță, aci se umilește;
În sentimente-alese fi-va cît mai fecund:
Plăcut cu ușurință, puternic sau profund;
Cuvinte de mirare de-a pururi ne încîntă;
În versurile sale minunile cuvîntă;
Și ceea ce el spune, ușor, de reținut
Lucrarea să ne lase un gînd mereu plăcut.
Astfel se desfășoară în mersu-i tragedia.
Un mare fast pretinde în epic poezia,
În ampla povestire a unei acțiuni,
Bogat împodobită de mii de ficțiuni.
Ca să ne-ncînte, totul, ea pune în mișcare;
În corp, în suflet, spirit le caută-ntrupare.
Virtuțile se schimbă-n divinități mărețe:

---

[1] Aluzie la personajul din tragedia *Troienele* de *Seneca*.
[2] Adică în țara Sarmaților.
[3] Vechiul nume al Donului.

Minerva e prudență și Venus frumusețe;
Nu-i norul care-n tunet neliniștea-și frămîntă,
Ci Jupiter cu arma-i noroadele-nspăimîntă;
Furtuna, ce vîslașii o-nfruntă bărbătește
E-a lui Neptun mînie cînd valul îl stîrnește;
Iar Echo[1] nu mai este un sunet în abis,
Ci Nimfa-nflăcărată jelindu-l pe Narcis.
Și astfel cu aceste mărețe năluciri,
Poetul se răsfață prin mii de născociri.
Mărește,-nalță lucruri, și le împodobește,
În drumul său culege flori mîndre, cînd găsește.
Cînd flota lui Enea, de vînt împrăștiată,
Pe țărmuri africane se vede aruncată,
Aceasta-i o-ntîmplare, atît de-obișnuită
Ca și norocu-n cale trimis de-a ta ursită;
Dar cînd Junona însăși în ura-i de zeiță,
Pe mare urmărește a Troiei rămășiță;
Și crud Eol[2], de dragu-i din Latiu izgonind-o
Eolica furtună stîrnește risipind-o;
Iar cînd Neptun din mare se-nalță cu mînie,
Cu-o vorbă liniștește a apelor urgie,
Și vasele intrate în Syrte le-a scăpat:
Aceasta te surprinde, te ține încordat.
Un vers fără podoabe e lucru de prisos,
Și poezia-i moartă, lipsită de frumos,
Poetul este numai un orator anost,
Cînd povestește searbăd ceva fără de rost.
S-au înșelat amarnic măruntele talente[3]
Zvîrlind dintr-a lor versuri aceste ornamente,

---

[1] *Echo*, una din cele mai renumite nimfe ale pădurilor, pe care Junona a prefăcut-o în stîncă și a osîndit-o să repete sfîrșitul cuvintelor auzite.

[2] *Eol*, zeul vînturilor, al cărui palat era pe insula Liparia (lîngă Sicilia).

[3] Boileau se referă la poetul *Jean Desmarets de Saint-Sorlin* (1596—1676) membru al Academiei, adversar neîmpăcat al jansenîștilor și vajnic susținător al miraculosului în poemul epic.

Pe Dumnezeu din ceruri, pe Sfinți, și-ai lui Profeți,
Ei îi socot drept zeii creați de mari poeți;
În flacăra Gheenei l-azvîrl ' pe cititor.
Pe Lucifer, Astárte și toată ceata lor.
Dar marilor mistere din gîndul creștinesc
Podoabele frivole nu li se potrivesc:
Scriptura nu arată cu slova-i înțeleaptă
Ce-anume pocăință, ce chinuri ne așteaptă,
Dar voi ca născocirea atît de vinovată
Schimbați într-o poveste credința-adevărată.
Și-apoi ce lucru mare-i s-arăți necontenit
Pe diavolul cum urlă spre ceruri, răzvrătit,
Să vezi că umilește eroii-n drum spre glorii,
Și uneori împarte cu Dumnezeu victorii!
În tot ce scris-a, Tasso, vom spune-a izbutit;
Nu vreau să-l judec aspru cum ar fi trebuit:
Dar oricît al său nume ce veacul o să-l poarte,
Italia nu poate s-o-nfățișeze-n carte,
Dacă-arăta eroul în veșnica sa rugă[1],
L-ar fi făcut pe diavol s-o ia avan la fugă;
Doar prin Renaud, Argante, Tancred[2] și-a lui iubită,
Tristețea cărții sale a fost înveselită.
Aceasta nu înseamnă că-n vers creștin admit,
Un spirit idolatru, ori păgînescul mit[3].
Dar cer ca-ntr-o profană și veselă pictură,
Să îndrăznești a pune a fabulei figură,
Să nu alungi tritonii[4] din larguri de ocean,
Să lași foarfeca Parcei și fluierul lui Pan,

[1] Aluzie la *Godefroy de Bouillon*, conducătorul primei cruciade.

[2] *Renaud, Argant, Tancred*, personaje din *Ierusalimul dezrobit*, poema lui *Torquato Tasso*, în care Argant, regele circazienilor, a fost omorît de Tancred.

[3] Boileau se referă la poemul italianului *Sannazaro* (1458—1534) *Fecioara mamă*.

[4] *Tritonii*, fiii lui Neptun și ai Amfitritei, erau zei marini, jumătate om, jumătate pește.

Să nu oprești pe Caron să ia cu-același zor,
În barca lui fatală pe domn și pe păstor,
Însemnă doar de-un scrupul să te-nspăimînți
prosteşte,
Voind să placi acelui ce cartea nu-și dorește.
Se vor păzi cu teamă Prudența s-o descrie,
Lui Temis[1] nici balanța, nici vălul să le ție,
Să nu arăți războiul de sînge-atît de dornic,
Sau timpul care fuge ținînd în mîini un ornic,
Și încercînd să-nlături din vers idolatria,
În rîvna ta greșită s-alungi alegoria.
Lăsați-i să se-ngîmfe, cînd prea pioși se-nșală:
Noi să respingem, însă, zadarnica greșală;
Să nu lăsăm în vise fățarnicii să spună,
Că Dumnezeul nostru, e-un Dumnezeu-Minciună.
O fabulă cuprinde plăceri nenumărate;
Și-s nume hărăzite să fie-n vers cîntate:
Ulisse, Agamemnon, Orest, Idomeneu,
Elena, Paris, Hector și Menelau, Eneu.
Oh! ce anost apare poetul ignorant[2]
Ce din eroii-atîția îl ia pe Hildebrand!
E de ajuns un nume strident sau prea bizar
Poemu-ntreg să-l facă burlesc ba chiar barbar.
Vrei trainice succese să ai, să fii citit?
Alege-ți pe eroul ce-i de popor iubit,
Al cărui merit falnic e în virtuți măreț;
Defectele-i să-i fie eroice, de preț;
Vestit în fapte bune și vrednic de-admirare,
Ca Alexandru, Cezar, sau Ludovic cel Mare.

---

[1] *Temis*, fiica lui Uranus și a Gheei, era zeița dreptății, reprezentată legată la ochi, cu sabia într-o mînă și balanța în cealaltă.

[2] Poetul ignorant la care se referă Boileau este *Jacques Carel de Sainte-Garde* (+ 1684), autorul poemului *Saranzii izgoniți din Franța*. Acest poem trebuia să aibă douăsprezece cînturi, dintre care numai patru au fost publicate; *Hildebrand*, fiul lui *Pepin de Hêristal*, frate cu Carol Martel, este unul dintre eroi.

Dar nu ca Polinice sau ca perfidu-i frate[1].
Eroul nu ne place cînd faptele-s ingrate.
Nu încărca subiectul cu lucruri inutile.
Cînd te pricepi în artă, mînia lui Ahile,
Descrisă-n *Iliada,* aevea o trăiești:
Punînd prea multe fapte poemu-l sărăcești
Fii clar, concis și sprinten, în orice povestire;
Bogat, măreț și splendid cuprinsul să se-nșire.
În versuri eleganța doar astfel se arată:
O josnicie-n ele să nu pui niciodată.
Nu imita nebunul[2] ce mările-ți descrie,
Și-arată pe profetul scăpat din grea robie,
Cum trece printre valuri stăpîn peste tempeste,
Și, ca să-l vadă, pune toți peștii la ferestre;
Descrie copilașul ce-aleargă, zburdă, vine,
Dînd mamei pietricica ce-n mîna lui o ține.
Pe fleacuri să nu-ți fie privirea pironită.
Dă operei întocmai mărimea cuvenită.
Debutul să nu fie de loc exagerat.
Chiar la-nceput, Pegasul, de l-ai încălecat,
Cu glasul ca de tunet să nu țipi la lectori;
„Eu cînt pe-acel ce-nvinse pe-ai lumii-nvingători[3].“
Ce va produce scribul prin strigătu-i rebel?
Scremîndu-se un munte, născu un șoricel.
O! cît de mult îmi place poetul iscusit,
Că vorbe așa mărețe el n-a făgăduit,
Ci-mi spune pe-un ton dulce, simplu, armonios:
„Cînt aprigele lupte și-acel bărbat pios,
Care fugind din Troia la lovituri supus,
Primul a fost pe cîmpul Laviniei adus![4]“
Dar muza lui, cînd vine, n-aduce har din plin,

---

[1] *Polinice* și perfidul său frate (Eteocle) fiii lui Edip, din pricina cărora a izbucnit războiul Tebei; certîndu-se pentru ocuparea tronului, s-au omorît unul pe altul.

[2] Aluzie la poetul *Saint-Amant.*

[3] Primul vers din poemul eroic *Alaric* de *Georges de Scudéry.*

[4] Primele versuri din *Eneida.*

Şi multe vrînd să deie, promite mai puţin:
O veţi vedea îndată minuni împrăştiind,
Şi măreţia Romei adese profeţind;
Ori descriind şuvoiul din Styx şi Acheron
Şi-n Elizeu, Cezarii pribegi şi fără tron[1].
Lucrarea ţi-o găteşte cu chipuri zîmbitoare;
În ea să fie totul plăcut la-nfăţişare:
Că poţi să fii deodată măreţ şi-atrăgător,
Urăsc, din plin, sublimul greoi, plictisitor.
Prefer pe Ariosto şi pe eroii-i comici,
Decît poeţii searbezi şi reci şi melancolici,
A căror fire tristă s-ar crede înşelată,
Cînd muzele-a lor frunte le-ar descreţi vreodată.
Se spune că spre-a place, Homer iluminat,
Centura de la brîul Venerei a furat[2]
Poema lui e plină de un roditor tezaur:
Pe tot ce-a pus el mîna s-a prefăcut în aur;
În mîinile lui toate iau prospeţime sfîntă;
Nicicînd nu plictiseşte, într-una ne încîntă.
Cuvintele-i alese sînt pline de căldură:
El nu ne amăgeşte de orce-ntorsătură.
Deşi în versu-i, lege nici ordine nu ţine,
Ideea se-ntrevede, decurge de la sine;
Fără de piedici, totul uşor se pregăteşte,
Cuvîntul, ca şi versul, la loc se potriveşte.
Iubiţi-i, deci, poemul cu sinceră-nfocare:
De-o să vă placă versu-i, folosul este mare.
Un bun poem în care cuprinsu-i izbutit,
Nu-i străduinţa unui capriciu-nchipuit.

---

[1] Aluzie la *Eneida* (cartea a VI-a), în care Virgiliu povesteşte coborîrea lui Enea în Infern, unde vede principalii eroi ai viitoarei istorii romane.

[2] Aluzie la pasajul din *Iliada* (XIV, 215—217), unde Junona îi cere lui Venus să-i împrumute cingătoarea.

El cere timp şi grijă, şi-această grea lucrare
Nu-i niciodată temă de încercări şcolare.
Ades vedem în lume cîte-un poet minor,
Pe care-l încălzeşte foc sacru-ntîmplător,
Şi-n spiritu-i himeric, în verva lui năucă,
Eroica trompetă trufaş el o apucă;
Dar muza-i deşuchiată în versul lui hoinar,
Nu s-a-nălţat vreodată decît sărind sprinţar,
Şi-nflăcărarea-i sacră, pierzînd al artei glas,
Lipsindu-i orice sevă se stinge pas cu pas.
Dar publicul zadarnic încearcă prin uitare,
Să-l dezobişnuiască de falsa-i adulare;
El însuşi admirîndu-şi talentul ne-nsemnat,
Şi-acordă recompense ce alţii nu i-au dat;
Virgil faţă de sine e slab în născocire;
Homer nu înţelege ce-nseamnă-nchipuire.
Iar dacă împotrivă-i tot veacul lui va sta,
Semeţ posterităţii el se va adresa:
Şi aşteptînd cu grijă ca bunul-simţ să vină,
Lucrările-i măreţe sînt scoase la lumină,
Şi-n teancuri grămădite,-ndelung ascunse vremii,
Îndurerate luptă cu praful şi cu viermii;
Dar prea mult despre dînşii! În tihnă să-i lăsăm,
Şi mai departe tema propusă s-o urmăm...
Din tragicul spectacol, sortit prin veac să-i fie,
Se zămisli-n Atena străvechea comedie[1].
Acolo grecul hîtru, răutăcios, isteţ,
Îşi răspîndi veninul prin glume şi dispreţ.
Obraznicele vorbe ce-nveseleau prostia
Jigneau înţelepciunea, noblеţea, omenia.
Şi un poet de geniu atunci recunoscut
Sfidînd morală, merit, avere şi-a făcut;
Chiar pe Socrate însuşi în corul lui din Norii[2]

[1] Cicero spune că la grecii din antichitate se stabilise chiar prin lege că orice comedie trebuia să precizeze de la început ce moravuri atacă şi pe cine vizează.

[2] *Norii*, comedie de *Aristofan*, în care acesta îşi bate joc de Socrate.

Îl huiduiră josnici, în teatru, spectatorii.
Acest desfrîu, în fine, cu timpul încetează:
În contra-i magistratul la lege apelează,
Şi prin edict făcîndu-i pe scribi mai temperaţi,
Nu-i lasă să insulte contemporani stimaţi[1].
Atunci îşi pierde teatrul antica-i violenţă,
Iar comedia-nvaţă să rîdă cu decenţă,
Fără venin şi fiere ca lumea o combate,
În versul lui Menandru[2] plăcu prin simplitate.
Oricine, ca-n oglindă, de-al lui isteţ penel,
Se vede pus pe scenă, dar crede că nu-i el:
Întîi avarul rîde de altu-nfăţişat,
Că după el poetul modelul şi-a luat;
Rîzînd în toată voia nerodu-ambiţios,
Nu-şi recunoaşte chipul ce după el e scos.
Unicul vostru studiu natura deci să fie,
Voi toţi ce-aveţi pretenţii să scrieţi comedie.
Pe om dacă-l vezi bine şi-adînc îl cercetezi,
Şi-n inimile ascunse te străduieşti să vezi
Cînd ştii risipitorul cum e, sau un zgîrcit,
Ciudatul, îngîmfatul, gelosul, cel cinstit,
Poţi să-i arăţi pe scenă făcîndu-i să trăiască
Sub ochii noştri, singuri aevea să grăiască.
Prezintă-i pretutindeni, naivi, în felul lor
Şi-i vei reda artistic, mai viu, atrăgător.
Natura e bogată-n ciudate creaturi,
Ea pune-n fiecare-anume trăsături;
Un semn, un gest o poate descoperi de-ndat':
Dar să-i pătrundă-adîncul nu orişicui e dat.
Preschimbă toate timpul: ne schimbă şi pe noi
Şi orice vîrstă-şi are plăceri, moravuri noi.

---

[1] Aluzie la edictele din 404 şi 407 referitoare la comedia ateniană în timpul dictaturii celor 30 de Tirani.

[2] *Menandru* (342—290 î.e.n.), poet comic grec, este creatorul comediei de moravuri. A fost imitatorul lui Euripide şi discipolul lui Teofrast. A scris peste 100 de comedii, din care numai 75 sînt cunoscute: unele după titlu, altele din puţinele fragmente rămase.

Capricios un tînăr ușor se-nflăcărează,
Și viciul mai degrabă îl impresionează;
E-n gusturi nestatornic, în vorbe vanitos,
Mustrarea o respinge, la ceartă-i arțăgos.
Cu timpul, bărbăția devine înțeleaptă.
De la cei mari, un sprijin necontenit așteaptă.
În contra soartei crude te zbuciumi, te-ntărești,
Și-n viitor, departe, cu-ncredere privești.
Trudita bătrînețe, neîncetat adună,
Ea altora păstrează comorile-mpreună.
Cu pas încet și rece, în drumu-i zăbovește
Glorifică trecutul, prezentul îl jelește;
Plăcerile de care toți tinerii abuză,
Nu-i plac pentru că vîrsta-i brumată le refuză.
Nu pune să grăiască actorii cum îți place,
Din moș nu face tînăr, din tînăr moș nu face.
Tu studiază Curtea și viața din cetate;
În pilde amîndouă sînt putred de bogate.
Chiar Molière acolo, eroii și-a aflat,
Și poate că prin arta-i mai mult s-ar fi-nălțat
De nu plăcea mulțimii,-n măiestrele-i picturi
N-ar fi făcut eroii atîtea strîmbături,
Și n-ar fi pus în scenă pe-acel bufon obscen,
Alături de Terențiu[1] pe tîmpul Tabarin.
În sacul lui ridicul unde Scapin s-a-nchis,
Nu recunosc poetul ce Mizantropu-a scris.
Dar comicul nu cere nici lacrimi, nici suspine,
N-are nevoie-n versuri de tragice destine;
Căci rostul nu-i să meargă în piață să cuvînte
Prin vorbele-i murdare mulțimea să o-nțînte:
Actorii cu nobleță pe scenă de glumesc,
A intrigei putere o cresc în chip firesc;
Iar acțiunea-n mersu-i pe-a judecății cale,

---

[1] *Publius Terentius*, poet comic latin, născut în sclavie la Cartagina (185—159 î.e.n.). Cele șase comedii pe care le-a scris se resimt de influența poeților greci și îndeosebi de a lui Menandru și Apollodorus.

Să nu-şi piardă pe scenă aplauzele sale;
Să-i fie stilul pururi plăcut şi-mpodobit;
Iar gluma să o facă la timpul potrivit,
De pasiune pline, dibaci alcătuite,
Şi scenele-ntre ele să fie-nlănţuite.
În fiecare glumă nu depăşi măsura:
Modelul tău să fie, necontenit, natura.
Observă la Terenţiu, cum vine un părinte
Şi mustră şi învaţă pe fiul fără minte[1];
Dar după ce ascultă şi tată-său s-a dus
La pieptul dragei uită tot ceea ce i-a spus.
Acesta nu-i portretul, nu-i chip asemănat:
E un amant, e fiul, e-un tată adevărat.
Prefer pe autorul în teatru iscusit
Ce fără să-şi păteze prestigiul dobîndit,
Prin bunul simţ el place, mai mult nu poţi să-i ceri.
Cît pentru falsul comic, cu vorbele-n doi peri[2],
Poftească, de-i convine, pornit spre josnicii
Să-nşire spectatorii cu-atitea nerozii,
Şi la Pont Neuf să meargă cu fleacurile-i fade
Lacheilor să joace a sale mascarade.[3]

---

[1] Aluzie la comedia lui *Terenţiu*, *Heautontimoroumenos*, în care avarul Chremes (nume comun pentru bătrîn în comedia greacă) era îngrijorat de cheltuielile ce le făcea fiu-său Clitifon cu o femeie.

[2] Boileau face aluzie la *Antoine Jacques Montfleury* (1640—1685), autor dramatic şi la *Raymond Poisson* (1630—1690), poet şi autor de comedii.

[3] Traducere şi note din ediţia: *Boileau: Arta poetică*, în româneşte de Ionel Marinescu, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957.

PIERRE CORNEILLE

(1606—1684)

Debutează cu *Melita* (1629), urmată de tragicomedia *Clitandre sau Inocența eliberată* (1631) și de o serie de comedii: *Văduva sau Trădătorul pedepsit* (1633), *Galeria palatului* (1634), *Subreta sau Dama de companie* (1634), *Piața regală* (1635). Prima tragedie, *Medeea*, datează din 1635. Urmează o perioadă în care Corneille se inspiră din surse spaniole: *Iluzia comică* (1636) și *Cidul* (scris în 1636). Polemica în jurul *Cidului* îl face pe Corneille să se retragă pentru un timp; va reapare în 1640 cu *Horațiu*. Creația poetului e foarte abundentă în continuare: *Cinna* (1641), *Polieuct* (1641), *Moartea lui Pompei* (1642), *Mincinosul* (1642), *Urmarea Mincinosului* (1643), *Rodoguna, prințesa Parților* (1644), *Heraclius, împărat al Orientului* (1646). În 1647 devine membru al Academiei. Urmează: *Don Sancho de Aragon* (1650), *Nicomed* (1651), *Pertharite* (1651). Între 1651—1657 Corneille dă o traducere în versuri a *Imitației lui Isus Hristos*. Reintră în teatru cu *Oedip* (1659). În 1662 se joacă *Sertorius*, apoi *Sofonisba* (1663), *Othon* (1664), *Agesilas* (1666), *Attila* (1667), *Berenice* (1670) etc. Ultima tragedie a lui Corneille e scrisă cu zece ani înainte de data morții: *Surena* (1674). Teatrul lui — lucru dovedit de eșecul ultimelor sale piese — nu mai corespunde gustului zilei, care asigură ascensiunea spre glorie a mai tînărului Racine.

CIDUL

(1636)

Legenda Cidului[1], constituită prin secolul al XII-lea, se leagă de episodul agitat al luptelor spaniolilor

[1] Cuvîntul *Cid* vine din arabul „Saïd", semnificînd *stăpîn*, senior: el indică excepționalele calități ale eroului, recunoscute de însuși dușmanii săi.

cu arabii. Figura eroului național al Spaniei a inspirat epopeea intitulată *Cantar de mio Cid (Cîntarea Cidului)*, unul dintre marile monumente ale poeziei medievale. Tot din ciclul legendelor țesute în jurul acestui personaj se inspiră poemul epic datînd din secolele XIV-XV, *Cantar de Rodrigo*, precum și numeroasele „romances" populare, al căror ansamblu e cunoscut sub titlul de *Romancero del Cid*. Sursa lui Corneille pentru *Cidul* său a constituit-o piesa dramaturgului spaniol Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid (Copilăria Cidului*, 1618). La Sevilla, impetuosul tînăr Don Rodrigo o iubește pe Ximena, care-i împărtășește dragostea: dar tatăl Ximenei, contele de Gomez, l-a jignit pe tatăl lui Rodrigo, Don Diego, prea vîrstnic pentru a-și putea singur apăra onoarea ofensată. Datoria de a-și răzbuna tatăl îl face pe Rodrigo, deși o iubește pe Ximena, să-l provoace pe Don Gomez la duel și, cu acest prilej, să-l ucidă. Datoria Ximenei, care continuă să-l iubească pe Rodrigo, e să ceară pedepsirea lui: ea nu ezită să întreprindă orice acțiune posibilă în acest sens. În timp ce Ximena cere regelui Castiliei (Don Fernando) capul lui Rodrigo, acesta, în fruntea unui grup de voluntari, respinge în mod eroic un atac neașteptat al maurilor îndreptat împotriva Sevillei. Regele îi comunică Ximenei că Rodrigo a căzut în luptă: eroina, atît de stăpînă pe sine, își pierde cunoștința la auzul veștii, dovedind că-l iubește pătimaș pe cel pe care trebuie să se răzbune. În final, regele lasă să se înțeleagă că, într-un viitor oarecare, unirea celor doi tineri va putea avea loc: „În vitejia-ți speră, Rodrig, și-n vorba-mi dată, /Și inima Ximenei fiindu-ți închinată, / Încrede-te în vremea ce-alină orice rău / Și-n brațul tău puternic și-n suveranul rău". Totul se încheie deci — în această tragedie — prin lucirea unei raze de speranță.

ACTUL 1

SCENA 6

Don Diego, Don Rodrigo

DON DIEGO

Ai inimă, Rodrigo?

DON RODRIGO

Pe loc ți-aș arăta
De nu mi-ai fi părinte!

DON DIEGO

Înflăcărarea ta
Ce dulce mi-e, și chinul cum știe să-mi aline!
În apriga-ți pornire mă recunosc pe mine!
Junia mea renaște în sîngele tău viu!
Vin, nobilul meu sînge, vin, vrednicul meu fiu.
Vino și mă răzbună!

DON RODRIGO

De ce?

DON DIEGO

De cea mai mare
Ocară ce ucide a ta și-a mea onoare!
De-o palmă. Ticălosul pe loc mușca pămîntul,
Dar slăbiciunea vîrstei mi-opri orice avînt.
Ia acest fier ce brațu-mi nu poate să-l mai poarte,
Ți-l dau să faci dreptate; să mori ori să dai moarte!
Mergi dar și pedepsește pe-acel om încrezut:
Mori sau ucide-l: iată ce ai tu de făcut!
În sînge doar se spală asemenea rușine,
Și spre-a trezi mîndria strămoșilor în tine
Ți-o spun fără înconjur că ai de combătut
Un adversar puternic și mare. L-am văzut
Acoperit de sînge și pulbere o dată
Împrăștiind teroarea într-o întreagă-armată;
O sută escadroane văzutu-l-am rupînd,
Și pentru-a-ți spune încă mai mult, n-a fost nicicînd
Ca el printre războinici, nici printre căpetenii...
E....

DON RODRIGO

Spune, fie-ți milă!

DON DIEGO

Părintele Ximenei!

DON RODRIGO

El este.....

DON DIEGO

Nici o vorbă. Cunosc iubirea ta
Dar poți trăi-n rușine? Insulta e mai grea,
Cu cît mai scump îți este acel ce te insultă.
Cunoști acum ocara. Știi ce-ai să faci. Ascultă:
Răzbună-mă pe mine, răzbună-te și tu!
Arată-te de-un tată ca mine vrednic fiu:
Pe cînd eu-mi pling amarul ce-asupra mea s-adună,
Tu du-te,-aleargă, zboară, Rodrig, și ne răzbună!

SCENA 7

DON RODRIGO

Străfulgerat în suflet de un năprasnic chin,
Pe care nu putuse, vai, nimeni să-l prevadă,
Să fac o nedreptate silit de-o dreaptă sfadă
Și-obiect de plîns al unui neîndurat destin,
Stau împietrit de spaimă, și inima-mi zdrobită
Abia de mai palpită.
Atît eram de-aproape de raiul meu dorit!
O, ce ursită plină de triste ciudățenii!
Iubitul meu părinte e crunt batjocorit
Și vinovatul este părintele Ximenii!

O, ce grozavă luptă se dă acum în mine!
În contra cinstei mele iubirea mea-i pornită:
A răzbuna un tată, și-a pierde o iubită!
El inima-mi atîță, ca brațul mi-l reține.

Ca să-mi trădez iubirea ori cinstea mea hulită
Durerea cea cumplită
De-o parte și de alta e tot atît de multă!

O, ce ursită plină de triste ciudățenii!
Să las fără pedeapsă așa de grea insultă?
Să pedepsesc pe mîndrul părinte al Ximenii?

Onoare și iubire, dușmane față-n față!
Război frumos și crîncen! Plăcută tiranie!
Ori gloria apusă, ori inima pustie!
Nefericit pe lume, sau vai! nedemn de viață!
A unui suflet mîndru, dar dragostei dat pradă,
Chin și nădejde, — spadă,
Al fericirii mele călău cinstit, vrei oare
În ziua-aceasta plină de triste ciudățenii,
Vrei tu acum în sînge să speli a mea rușine,
Vrei tu să-mi pierzi norocul și inima Ximenii?

Sfîrșit vieții mele mai bine vreau să-i pun!
Și tatii și iubitei aceasta le prieste.
De mă răzbun, Ximena mă va urî, firește
Am să-i atrag dispretul de n-am să mă răzbun!
Ori îmi reneg credința cea mai de preț a mea,
Ori sînt nedemn de ea;
Nefericirea-mi crește vroind s-o înconjur:
Hai, inimă, cutează! Și dacă-i scris să mor,
Murind, să iau cu mine și dragostea Ximenii!

Dar moartea mea nu poate ocara grea s-o spele
Și gloria-mi o dată cu mine va s-apună!
O, pot să rabd eu oare ca Spania să spună
Că n-am știut să-mi apăr onoarea casei mele?

Să cruț un vis pe care îl vede biata-mi minte
Pierdut de mai-nainte!
Fugiți departe gînduri așa puțin înalte!
Departe de la mine, voi, josnice vedenii!
Hai, brațul meu, onoarea să o salvăm încalte,
Căci, oricum, tot pierdută e dragostea Ximenii!

Da, gîndurile mele o clipă-au rătăcit!
Nimic pe lume-aceasta nu-i mai presus de-onoare,
Și dacă mor în luptă sau mor de întristare,
Jertfi-voi al meu sînge curat cum l-am primit!
Aleargă dar, Rodrigo, și lasă ezitarea.
Te cheamă răzbunarea!
De-atîta șovăială nedemnă-s rușinat.
Departe de la mine, o, josnice vedenii!
Căci azi al tău părinte e crîncen ofensat,
Și-ofensatorul este părintele Ximenii!

ACTUL III

SCENA 4

Don Rodrigo, Ximena, Elvira.

DON RODRIGO

Ei bine, urmăritul, privește-l, e de față.
A ta să fie slava de-al izgoni din viață!

XIMENA

O, ce sînt eu silită, Elviro, a vedea?
Rodrig la mine-n casă! Rodrig în fața mea!

DON RODRIGO

Ucide-mă, Ximenă, și gustă fără jale
Plăcerea morții mele și-a răzbunării tale.

XIMENA

Vai mie!

DON RODRIGO

O, ascultă!

XIMENA

Fugi, lasă-mă să mor!

DON RODRIGO

O clipă.

XIMENA

Du-te!

DON RODRIGO

Numai o vorbă, te implor,
Şi-apoi cu-această spadă viaţa tu mi-o stinge.

XIMENA

Cum? Încruntată încă de-al tatălui meu sînge?

DON RODRIGO

Ximenă!

XIMENA

Fugi cu arma ce vai, în faţa mea
Mă mustră pentru viaţa şi fărdelegea ta!

DON RODRIGO

Nu, mai curînd privind-o mînia ta sporească,
Şi ceasul morţii mele să nu mai zăbovească!

XIMENA

Vopsită e de sînge de-al meu!

DON RODRIGO

Îţi vine greu
Să o cufunzi, să-şi piardă culoarea într-al meu.

XIMENA

Om crud, care pe tată l-ucide fără milă
Prin spadă, — prin vederea ei cruntă pe copilă!
Înlătură-mi această unealtă de omor!
Vrei să te-ascult, Rodrigo, și tu mă faci să mor.

DON RODRIGO

Fac ce dorești, dar totuși nu părăsesc dorința
Ca însăți tu, Ximenă, să-mi împlinești sentința.
Căci oricît mi-ești de dragă, un laș nu pot să fiu.
Ca să reneg vreodată chemarea mea de fiu.
Pe tatăl meu căzuse o groaznică rușine
Ce mă privea-n aceeași măsură și pe mine.
Știi ce-nsemnează-o palmă pentru un om cinstit.
Am căutat să aflu făptașul, l-am găsit,
Am răzbunat onoarea-mi și pe iubitu-mi tată.
Și dac-ar fi nevoie, aș face-o înc-o dată.
Nu crede că iubirea-mi n-a dus o luptă grea
Cu tatăl meu și-n urmă chiar împotriva mea.
O, judecă-i puterea: aflînd c-am fost în stare
Să mă-ndoiesc de poate să-ncapă răzbunare.
Silit să-ndur ocara, ori vai! disprețul tău,
Învinuiam de-o grabă prea mare brațul meu,
Mă dojeneam de-această pornire prea nebună
Și farmecele tale erau să mă supună
De nu-mi ziceam, Ximenă, că nu te-ar merita
Un om lipsit de-onoare, lipsit de stima ta!
Că ochii tăi iubirea și-ar fi schimbat-o-n ură
Văzînd mișel pe-acela ce vrednic îl știură;
Că ascultînd amorul, urmînd al său îndemn
De-alegerea ta însăți m-aș fi făcut nedemn.
Ți-o spun din nou, ți-oi spune-o, deși printre suspine,
Pînă la cel din urmă: da, te-am jignit pe tine;
Da, te-am jignit amarnic, fiind silit s-o fac
Pe tine să te merit și-onoarea să mi-o-mpac.
Mi-am împăcat onoarea și pe bătrînul tată;
Viu să te-mpac pe tine acuma, adorată.
Am alergat aicea de mîna ta să mor;

Ce-am fost dator făcut-am şi fac ce sînt dator.
Un tată scump te strigă din fundul negrei groape
Şi eu nu vreau victima cu nici un preţ să-i scape:
Jertfeşte-acestui sînge pe care l-a pierdut
Acel ce se mîndreşte cu ceea ce-a făcut!

XIMENA

Rodrig, ah, ai dreptate, cu toată vrăjmăşia
Nu pot blama pe-acela ce-şi face datoria.
Şi-n chinurile mele ce-asupra-ţi se răsfrîng
Eu nu te-acuz pe tine, pe mine mă deplîng;
Ştiu ce se cheamă cinste şi cum înflăcărează
Asemenea insultă o inimă vitează.
Tu n-ai făcut, firește, decît ce se cădea,
Dar mi-arătaşi de-asemeni şi datoria mea;
Funesta-ţi vitejie mi-arată prin avîntu-i
Cum îţi răzbuni un tată, şi-onoarea cum ţi-o mîntui.
Aceeaşi rîvnă cată la rîndul meu să pun
Onoarea să mi-o mîntui, pe tata să-l răzbun.
Aceasta, vai, mă face să fiu nemîngîiată!
O altă mînă dacă m-ar fi lipsit de tată,
Găseam, ah, în norocul dorit de-a te vedea
Unica alinare ce-o mai puteam avea;
Şi-aş fi simţit un farmec în jalea mea cumplită
Să-mi zvînţi aceste lacrimi cu mîna ta iubită.
Ci caut a te pierde, cum l-am pierdut pe el,
Această despărţire mă zbuciumă la fel:
Cumplita datorie ce inima mi-o rumpe,
Mă-mpinge la jertfirea vieţii tale scumpe,
Căci oricît ţin la tine, Rodrig, nu aştepta
Să simt o lașă milă faţă de crima ta.
Şi-oricît iubirea noastră ar vrea să mă reţie,
Voi şti să dau dovadă de-aceeaşi bărbăţie:
Ca să fii demn de mine, tu n-ai dat îndărăt.
La rîndul meu vreau demnă de tine să m-arăt.

DON RODRIGO

Nu pregeta atuncea să faci ce eşti datoare
Spre-a împlini o jertfă atît de-nălţătoare!

Mîndria ta îmi cere viaţa — vin' şi-o ia!
Osînda-mi va fi dulce şi dulce moartea mea!
S-aştepţi pînă ce legea îşi va rosti sentinţa,
E să-mi întîrzii moartea şi ţie biruinţa.
Prea fericit muri-voi, răpus de braţul tău.

XIMENA

Taci, dacă-ţi sînt duşmană, nu vreau să-ţi fiu călău.
Eu să-ţi ridic viaţa, e cu putinţă oare?
Dator eşti să ţi-o aperi, s-o cer eu sînt datoare.
Dar între noi e altul judecător suprem
Şi eu am numai dreptul în faţă-i să te chem.

DON RODRIGO

Oricît iubirea noastră ar vrea să te reţie
Vei da şi tu dovadă de-aceeaşi bărbăţie.
Căci răzbunînd un tată alt braţ dacă-mprumuţi,
Ximena mea, mă crede, înseamnă să mă cruţi.
Cum braţul meu el singur mi-a răzbunat onoarea,
Al tău să-şi dobîndească la rîndu-i răzbunarea!

XIMENA

Rodrig, la ce mai stărui! Tu ajutor nu ceri
Cînd te răzbuni, la nimeni, — şi mie mi-l oferi!
Sînt tot aşa de mîndră şi cred că se cuvine
Ca slava răzbunării să n-o împart cu tine.
Deci ajutor la rîndu-mi nici eu nu voi căta
În deznădăjduirea sau în iubirea ta!

DON RODRIGO

Mîndrie neînfrîntă! Vai! să nu pot obţine
Atîta mîngîiere încalte de la tine?!
În numele iubirii şi-al tatălui tău mort
Nu mă lăsa blestemul acestei vieţi să-l port!
Mai vesel e Rodrigo de mîna ta să piară
Decît urît de tine, trăind o viaţă-amară!

XIMENA

Nu te urăsc eu, lasă!

DON RODRIGO

Oh, trebuie!

XIMENA

Nu pot.

DON RODRIGO

Aşa puţin îţi pasă de lume şi de tot
Ce poate să scornească în umbră clevetirea
Cînd va să-mi ştie crima şi că-mi păstrezi iubirea?
Sileşte-le să tacă şi în pofida lor
Salvează-ţi bunul nume, făcîndu-mă să mor!

XIMENA

Lăsîndu-ţi viaţa, vaza îmi va luci mai vie:
Vreau ca şi cel din urmă clevetitor să ştie
Că te ador şi totuşi pedeapsa ta o cer,
Şi toţi să-mi cînte imnuri de slavă pîn'la cer,
Şi soarta să-mi deplîngă... Rodrig, acuma du-te,
Să nu mai văd comoara de fericiri pierdute...
Ascunde-n umbra nopţii plecarea ta de-aci.
Onoarea mea-i pierdută cumva de te-or zări.
Tot ce-ar putea bîrfeala să zică despre mine
E că-n această casă eu te-am primit pe tine
Şi ca să fiu hulită nici tu nu o doreşti.

DON RODRIGO

Aş vrea să mor!...

XIMENA

Vai, du-te!

DON RODRIGO

Atunci, ce hotărăşti?

XIMENA

Deşi cea mai frumoasă văpaie ameninţă
Să-mi mistuie mînia, fac tot ce-mi stă-n putinţă

Ca să răzbun pe tata, mîndria să mi-o-mpac
Şi singura-mi dorinţă, e să nu pot s-o fac.

DON RODRIGO

O, vrajă a iubirii!

XIMENA

O, culme-a suferinţii!

DON RODRIGO

Ce de dureri şi lacrimi ne vor costa părinţii!

XIMENA

O, te-aşteptai, Rodrigo?...

DON RODRIGO

Ximenă-ai fi crezut?...

XIMENA

Aşa curînd norocul să ni-l vedem pierdut!

DON RODRIGO

Şi că aşa de-aproape de ţărm a fost să vie
Nădejdea să ne-o sfarme o cruntă vijelie!

XIMENA

O, jale fără margini!

DON RODRIGO

O, chin aşa de mult!

XIMENA

Rodrig, de-acuma du-te, fugi... nu te mai ascult!

DON RODRIGO

Pîn'la sfîrşit cînd dreapta osîndă mi-oi primi-o
Merg să-mi tîrăsc o viaţă nemernică!... Adio!

XIMENA

De-o fi așa să fie, îți dau cuvîntul meu
Că-n urma ta o clipă n-am să respir nici eu.
Adio, dar ia seama să pleci pe nesimțite...

(Rodrigo iese.)

ELVIRA

Stăpînă, orice rele Prea bunul ne trimite...

XIMENA

O, lasă-mă în pace cu sfatul tău nătîng...
Mă duc că caut pacea și noaptea, ca să plîng.

ACTUL IV

SCENA 3

Don Fernando, Don Rodrigo, Don Diego, Don Arias, Don Sancho

DON FERNANDO

Urmaș viteaz și nobil al unei vechi familii
Ce-a fost un stîlp statornic al falnicii Castilii
Neam de strămoși iluștri cu glorios trecut,
Pe care de la-ntîiul tău pas l-ai întrecut,
Orișice dar din parte-mi prea mic și prea puțin e
Spre-ați răsplăti izbînda așa cum se cuvine.
Pămîntul țării mele de prădăciuni ferit
Și sceptrul meu de tine în mîna-mi întărit,
Și maurii-n risipă goniți de mica-ți ceată,
Nainte să pornească viteaza mea armată.
Nu sînt isprăvi de care mă pot plăti așa
Precum mi-ar fi dorința și cum ar merita.
Răsplata-ți fie regii captivi care te-admiră:
Ei Cidul lor pe tine în fața-mi te numiră.
Și dacă Cid înseamnă „stăpîn" pe limba lor,
Nu-ți pizmuiesc un nume așa de sunător.

Fii Cidul deci de-acuma: l-a numelui tău faimă
Grenada şi Toledo să tremure de spaimă.
Şi numele acesta s-arate tuturor
Cît preţ pun eu pe tine şi tot ce-ţi sînt dator.

DON RODRIGO

În faţa voastră, sire, mă simt plin de sfială,
Isprava mi-e prea mică şi-i daţi prea multă laudă,
Şi laudele voastre mă fac să mă roşesc
Că nu-s destul de vrednic de cinstea ce-o primesc.
Ştiu că-s dator cu viaţa şi sîngele din vine
Să mă jertfesc, o, sire, spre-al ţării voastre bine
Şi-n lupta-aceasta sfîntă de voi cădea răpus
Îmi fac doar datoria ca orişice supus.

DON FERNANDO

Toţi cari se strîng în juru-mi, chemaţi de datorie,
Nu şi-o-mplinesc cu-atîta avînt şi bărbăţie.
Şi dacă tu ca dînşii te mărgineai să fii,
N-ai fi putut atare izbîndă să obţii.
Deci lauda primeşte-o şi spune-mi pe-ndelete
Povestea biruinţei vitezei tale cete.

DON RODRIGO

Ştiţi, sire, că în spaima întîiului minut,
La vestea că păgînii la porţi au apărut,
Cinci sute de prieteni la noi se adunară
Şi-n starea-mi tulburată de şef mă proclamară.
Iertaţi-mi graba dacă în zbuciumul de-atunci
Din partea voastră, sire, n-am aşteptat porunci,
Din pricina primejdiei prea mari şi-a vremei scurte:
Dar îmi riscam viaţa, de m-arătam la curte
Şi viaţa-mi osîndită mi-era mai dulce-apoi
S-o pierd în chip mai vrednic în lupta pentru voi.

DON FERNANDO

Îţi iert firească pripă de-aţi răzbuna ocara:
Precum ai apărat-o, te apără-acum ţara:

Să te acuze poate Ximena cît de mult,
Ca s-o mîngîi doar numai de-acum am s-o ascult.
Dar spune mai departe.

DON RODRIGO

Sub mine-naintează
Ăst pîlc, purtînd pe frunte a bărbăției rază.
Eram cinci sute numai, dar pînă am venit
În port, ca prin minune, trei mii ne-am pomenit,
Așa de mult a noastră semeață-nfățișare
Redeșteptа curajul în gloatele fugare!
Ascund îndată două treimi, cum am sosit,
În vasele pe care acolo le-am găsit,
Și restul cetei care creștea din clipă-n clipă,
Arzînd de nerăbdare în juru-mi se-nfiripă,
Se culcă jos, și-n paza celei mai mari tăceri
Petrece-o bună parte a minunatei seri.
Din ordinul meu streaja se face nevăzută
La rîndul ei, și planul ca astfel mi-l ajută
Și plin de îndrăzneală eu mă prefac că am
Din partea voastră, sire, lozinca ce-o dădeam....
Sub palida lumină ce picură din stele
Spre noi, de flux aduse, vin treizeci de vintrele;
Le saltă apa-n spume și c-un obștesc avînt
Și maurii și marea în port acuma sînt.
Noi îi lăsăm să treacă; în pace tot le pare;
Nici un soldat pe ziduri și nici în port n-apare,
Și de tăcerea noastră vicleană amăgiți
Nici nu le vine-a crede că sînt primejduiți.
La țărm trag, ancorează, coboară și se-ndreaptă
Netemători, de-a valma, în cursa ce-i așteaptă.
Noi năvălim atuncea c-un chiotit prelung
Și strigătele noastre pînă la cer ajung.
La răcnetul năvalei răspund cei din corăbii
Și maurii-și pierd capul împresurați de săbii!
De-o groază fără margini cuprinși, dau înapoi:
Ei alergau la pradă și întîlnind război
Pierduți se cred'nainte ca lupta să înceapă:
Îi prididim pe țărmuri, îi prididim în apă,

Răzbindu-i fără preget în groaznic vălmășag.
Și nu apucă bine să-nchege un șirag,
Că pînă să s-așeze în linie de bătaie
Noi facem sînge maur să gîlgîie-n șiroaie!
Dar principii lor totuși să-i strîngă reușesc,
Curajul lor renaște și-acum se rînduiesc;
Văzînd că fără luptă sînt osîndiți pierzării
Într-înșii se deșteaptă curajul desperării:
S-opresc pe loc și drumul acuma ni-l închid,
Făcînd în contra noastră din iatagane-un zid.
Și apa, și uscatul, și flota, schela toată
Se schimbă-ntr-o imensă arenă-nsîngerată,
Pe care duhul morții se-ntinde-atot stăpîn...

SCENA 5

Don Fernando, Don Diego, Don Arias, Don Sancho, Don Alonso, Ximena, Elvira

DON FERNANDO

De-acum, fii mulțumită,
Dorința ta, Ximenă, ți-a fost îndeplinită.
De-a biruit Rodrigo pe-ai noștri inamici,
De rănile primite el a murit aici,
Poți lăuda pe Domnul cu inima-mpăcată.
(Către Don Diego)
Ia uită-te la dînsa cum a pălit deodată.

DON DIEGO

Dar iat-o că leșină, și din acest leșin
Puteți vedea dovada iubirii pe deplin.
Durerea-i dă pe față văpaia tăinuită
A dragostei de care e încă chinuită.

XIMENA

Cum? A murit Rodrigo!...

DON FERNANDO

Nu, nu; dușmanul tău
Trăiește, viu și teafăr ca și amorul său!
Nu te-ngriji, Ximenă, de soarta vieții sale.

XIMENA

Leșini și de plăcere, precum leșini de jale.
Prisosul bucuriei cînd vine din senin
Simțirile ne fură ca și-un prisos de chin.

DON FERNANDO

La ce încerci, Ximenă, la ce mai stărui încă?
Nu, prea era vădită durerea ta adîncă!

XIMENA

Îngrămădiți, dar, sire, restriștea mea mereu!
Dovadă-a întristării, numiți leșinul meu!
O ciudă prea firească m-a-mpins așa departe:
De judecată dînsul ar fi scăpat prin moarte,
Căci pentru-al țării bine rănit dacă murea,
Era zădărnicită și răzbunarea mea!
Mi-ar fi o nedreptate o moarte-așa frumoasă:
Cer moartea lui Rodrigo, nu însă glorioasă,
Nu ridicat în slavă de rege și norod,
Nu pe un pat de-onoare, ci pe un eșafod;
Să moară pentru crima-i, nu pentru domn și țară,
De-a pururi amintirea să-i fie de ocară!
Nu sînt de plîns aceia ce pentru țară mor,
Ei numele prin moarte și-l fac nemuritor!
Iubesc deci biruința-i, și nu mi-e greu păcatul,
Ea întărește țara, redîndu-mi vinovatul
Mai nobil și mai mîndru acum de mii de ori,
Căci poartă astăzi lauri pe frunte-n loc de flori;
Și ca să spun ce cuget cu-o vorbă răspicată:
Mai vrednic azi de umbra sărmanului meu tată!
Dar vai, în ce nădejde o clipă am crezut?
Rodrig din parte-mi n-are nimica de temut:
Ce-i strică-aceste lacrimi și jalea mea amară

Cînd pentru el azil e întreaga noastră țară!
Sub ochii voștri totul i se permite-aici:
Mă biruie pe mine, ca și pe inamici.
Dreptatea-năbușită cu-al maurilor sînge
O nouă strălucire asupra lui răsfrînge;
Noi îi sporim alaiul și-acest dispreț de legi
La carul său ne-njugă în rînd cu cei doi regi!

DON FERNANDO

Copila mea, acestea-s porniri nemăsurate.
În cumpănă pun totul atunci cînd dau dreptate.
Ucis de-ți este tatăl, el fu provocator
Și simțul echității mă face iertător.
Dar cîntărindu-mi fapta, tu inima-ți-o-ndreaptă:
Rodrig stăpîn e-acolo și cred că mai degrabă
Ea mulțămește-n taină dreptății ce-o bîrfești
Că ți-l păstrează teafăr pe-acela ce-l iubești.

XIMENA

Cui? Mie! Pe-ucigașul sărmanului meu tată!
Pe-acela chiar pe care îl chem la judecată!
De-aceasta nu vă pasă, ba v-așteptați să fiu
Mulțumitoare dacă bocesc aci-n pustiu?
O, dac-aceste lacrimi zadarnic sînt vărsate,
Îngăduiți prin arme să dobîndesc dreptate:
Prin arme el pe mine de tată m-a lipsit,
Prin arme se cuvine să fie urmărit!
Cer de la toți vitejii să-l cheme-n luptă, sire:
Pe-acel ce mă răzbună eu mi-l aleg de mire
Să lupte toți, și-o dată Rodrigo pedepsit,
Voi fi răsplata celui ce biruie-n sfîrșit.
Deci dați poruncă, sire, să se proclame vestea...

DON FERNANDO

E-o datină străbună, dar luptele acestea
Pretinse că răzbună pe drept un atentat
Stîrpesc pe luptătorii cei buni ai unui stat.
Adeseori se-ntîmplă izbînda de înclină

Spre vinovat și cade cel fără nici o vină.
Scutesc deci pe Rodrigo; prea mult la dînsul țin
Ca să-l expun acestui prea schimbător destin.
Și-oricît de vinovat e că te-a lăsat orfană
I-au dus cu dînșii crima păgînii puși pe goană...

DON DIEGO

Cum? Sire, pentru dînsul călcați aceste legi
De-a pururi respectate de cei mai mîndri regi?
Dar ce va zice lumea și pizma ce va spune
Cînd viața lui sub scutul monarhului și-o pune,
Fugind de locul unde oricare om cinstit
E bucuros să afle un lăudat sfîrșit?
Favoarea-aceasta, sire, mărirea lui i-o scade:
Păstreze-și ne-ntinate a biruinței roade!
Cel ce-a știut să-nfrîngă pe-un conte de Gormaz,
Dator e să rămînă pîn'la sfîrșit viteaz.

DON FERNANDO

Mi-o ceri și tu, deci fie! și cum i-a fi norocul!
Dar celui ce-a să cadă, mii au să-i ceară locul
Și prețul ce Ximena ni l-a vestit aici
Din toți ai mei războinici îi face inamici.
Să-l las cu toți să lupte ar fi nedrept, Ximenă:
I-ajunge de coboară o dată în arenă.
Numește-l dar pe care îl vrei din cavaleri,
Dar dup-această luptă nimic să nu-mi mai ceri.

DON DIEGO

Atunci cruțați pe-aceia ce de Rodrig s-ar teme.
Lăsați deschisă lupta — și nimeni n-o să-l cheme.
Căci după biruința-i de astăzi, nu m-aștept
Să mai cuteze vreunul să dea cu dînsul piept.
Se-ncumetă vreunul, oricît de mare-i prețul?
Cine va fi viteazul sau, mai curînd, semețul?

DON SANCHO

Deschideți dară lupta; și chiar de-o fi să caz
Eu sînt semețu-acela ori poate-acel viteaz.

Ardoarea mea nu cere decît să vă răzbune:
Vă amintesc, senora, a voastră promisiune.

DON FERNANDO

Îţi las, Ximeno, soarta într-ale sale mîini?

XIMENA

Făgăduit-am, sire.

DON FERNANDO

Fii gata deci pe mîni!

DON DIEGO

Nu, sire. Lupta poate să-nceapă cît mai iute:
Eşti totdeauna gata atunci cînd ai virtute.

DON FERNANDO

Să-nceapi o luptă nouă, întors din luptă-abia!

DON DIEGO

Rodrig a prins putere pe cînd vi-o povestea!

DON FERNANDO

Să-i dăm un ceas sau două de liniştе deplină.
Dar cum mă tem ca pildă cumva să nu devină
Şi ca s-arăt că-n silă s-admit m-am hotărît
Un obicei sălbatic ce pururi l-am urît,
M-abţin s-asist, şi curtea şi ea se va abţine.
(Către don Arias)
Arbitru-al întîlnirii te rînduiesc pe tine;
Vei îngriji ca toate să meargă-n chip cinstit
Şi-mi adă-nvingătorul cînd lupta s-a sfîrşit.
Aceeaşi e răsplata, oricare s-ar alege
Vreau să i-l dau Ximenii cu mîna mea de rege
Şi ea pe veci să-i jure credinţă-n faţa mea.

XIMENA

Cum, sire? Îmi impuneţi o lege-aşa de grea?

DON FERNANDO

Te plîngi; iubirea-ţi însă, departe de-a se plînge
De biruie Rodrigo, mîndria-ţi va înfrînge.
Înceată orice murmur şi-ascultă-mă ce spun:
Oricare s-ar alege, cu-acela te cunun.

SCENA 6

Don Fernando, Don Diego, Don Arias, Don Sancho, Ximena

XIMENA

Sire, nu se mai cade să fie tăinuit
Ce n-am putut ascunde oricît m-am chinuit;
Ştiţi că-l iubeam şi totuşi, în dreapta mea mînie,
Vream să jertfesc o viaţă atît de scumpă mie
Şi maiestatea voastră chiar a putut vedea
Iubirea-mi sugrumată de datoria mea.
Rodrig e mort acuma, şi moartea-i schimbă, iată,
În jalnică iubită vrăjmaşa ne-mpăcată.
Ceruse răzbunare acel ce m-am născut,
Acum să plîng îmi cere amorul meu pierdut;
Luîndu-mi apărarea în oarba lui pornire
Don Sancho nu-mi aduse decît nenorocire,
Şi-acum să fiu datoare, cum am făgăduit,
S-ajung răsplata celui ce m-a nenorocit!
O, de pătrunde mila o inimă de rege,
Îndură-te, stăpîne, revoacă-această lege.
Ca preţ al unei lupte în care am pierdut
Tot ce-aveam scump pe lume, îi las al meu avut,
Don Sancho să mă lase pe mine mie însămi.
Îngăduiţi-mi, sire, să-mi plîng în tihnă plînsu-mi.
Jelind, la adăpostul cel sfînt al unui schit
Pîn' ce-oi muri, pe tata şi scumpul meu iubit!

DON DIEGO

S-a dat pe faţă-n fine şi nu mai crede, sire,
Că-i un păcat să-şi spună năvalnica iubire.

DON FERNANDO

Ximenă, eşti greşită, Rodrig nu a murit.
Don Sancho-nvins, pesemne, n-a spus-o lămurit.

DON SANCHO

De-aprinderea-i prea mare, fu, sire, amăgită,
Veneam să-i spun cum lupta fusese săvîrşită.
Acest războinic nobil, ce-i adorat de ea,
„N-ai nici o teamă-mi zise pe cînd mă dezarma,
Te las mai bine teafăr să părăseşti arena,
Decît să vărs un sînge riscat pentru Ximena,
Dar cum de datorie la curte sînt chemat,
Te du şi-i spune lupta aşa cum s-a urmat
Şi ca trofeu prezintă-i din partea-mi a ta spadă..."
Aşa făcui eu, sire,— şi-a fost destul s-o vadă,
Spre-a crede fără preget că sînt învingător
Şi-atunci mînia-i dete pe faţă-al ei amor
Cu-aşa avînt năprasnic şi-atîta nerăbdare
Că n-am putut să capăt o clipă de-ascultare.
Deşi, înfrînt, eu totuşi acum sînt fericit
Şi dacă-mi văd azi visul iubirii nimicit,
Înfrîngerea mi-e scumpă, fiindcă-a fost în stare
Să dea ca pildă lumii o dragoste-aşa mare!

DON FERNANDO

Nu mai roşi, copilă, şi nu mai căuta
Zadarnice mijloace s-ascunzi iubirea ta.
Ne-o spune doar sfiala ce-ţi înfloreşte faţa.
Punîndu-i în pericol de-atîtea ori viaţa
Viteazului Rodrigo, destule-ai încercat
Şi tatăl tău azi poate să doarmă împăcat.
Vezi lămurit că alte sînt căile divine:
Făcuşi tot pentru dînsul, gîndeşte şi la tine.
Şi-ascultă fără murmur al regelui tău sfat
Ce-ţi dă un soţ prea vrednic şi-atît de adorat.[1]

---

[1] Traducere de St.O.Iosif. Din volumul: *Corneille: Teatru*, Clasicii literaturii universale, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956.

JOCUL AMĂGIRII (L'ILLUSION COMIQUE)

(1636)

Dacă în *Cidul* compoziție temperată de grija pentru „adevărul psihologic" în care se anunță „realismul psihologic" al tragediei clasice de mai tîrziu, în această comedie domnește o deplină libertate barocă a compoziției. Iată pe scurt subiectul foarte complicat al piesei: burghezul Pridamant, care datorită severității lui excesive și-a pus pe fugă fiul, Clindor, vrea să afle ce s-a întîmplat cu el după cei zece ani de absență, drept care se adresează vrăjitorului Alcandru. Acesta îi spune lui Pridamant că fiul lui n-a murit și că, după ce a trecut prin meseriile cele mai diverse, a ajuns valetul căpitanului Matamor. Magicianul îi propune să-i înfățișeze, în grota sa, aventurile prin care trece Clindor. Începe, deci, o nouă piesă (după procedeul „teatrului în teatru"). Pridamant și Alcandru, retrași într-un colț al scenei, îl văd pe Clindor și pe stăpînul acestuia, Matamor (tip de militar lăudăros din familia lui *Miles gloriosus* al lui Plaut), care e îndrăgostit de Izabela. Clindor o iubește și el pe Izabela și, ca un adevărat *picaro*, își rîde de stăpîn, înșelîndu-i mereu încrederea. Intriga se complică și mai mult prin apariția Lizei, camerista Izabelei, îndrăgostită de Clindor și vrînd, geloasă, să se răzbune pe el. Pridamant e îngrijorat de primejdia ce-i amenință fiul. Aflăm, în continuare, că Geronte, tatăl Izabelei, a hotărît s-o căsătorească cu Adraste. Are loc o ceartă între Clindor și Adraste, care-i face să se încaiere (Matamor, laș, o ia la fugă) și evocările vrăjitorești se încheie în momentul în care Clindor îl ucide pe Adraste. Pridamant crede că și-a pierdut fiul, dar Alcandru, într-un nou act (IV), îi arată cum scapă Clindor din închisoare. În actul V Clindor (devenit Teagene), o neglijează pe Izabela (Hypolita) îndrăgostit de soția prințului Florilam. Oamenii prințului îl prind pe Clindor-Teagene și-l ucid, în

vreme ce Izabela-Hypolita se stinge de disperare. Pridamant e cuprins de o mare durere, dar, spre uimirea lui, o nouă scenă evocată de magician i-l înfățișează pe Clindor, împreună cu celelalte personaje, numărînd bani pe o masă și luîndu-și fiecare partea lui. De fapt, toți erau actori (procedeul „teatrului în teatru" a fost ridicat, la modul baroc, la puterea a doua!). Pridamant e mîhnit că fiul lui a ajuns un biet actor, dar, în încheiere, Alcandru-vrăjitorul face un avîntat elogiu al teatrului, care-l convinge pe burghez.

ACTUL I

SCENA 2

Alcandru, Pridamant, Dorante

DORANTE

O, geniu al științei, a cărui veghi savante
Minuni scot la iveală din tainice neante,
Și căruia nu-i scapă al nostru gînd tăcut,
Tu nu ne vezi și totuși vezi tot ce am făcut;
De-au fost cîndva puterea și arta ta divină
Prea bune pentru mine, atunci, te rog, alină
Și chinul unui tată adînc îndurerat,
Un vechi al meu prieten de care-s strîns legat.
La Rennes, ca și mine, își are obîrșia
La pieptul lui, aș spune, mi-am dus copilăria.
Cu fiul lui de-o vîrstă, crescuți am fost la fel.
O dragoste de frate mă-apropie de el...

ALCANDRU

Dorante, știu ce-l face să-mi iasă mie-n cale.
E fiul său pricina nefericirii sale.
Ci nu-i așa, bătrîne, că fiul tău plecat
Ca o căință dreaptă te doare ne-ncetat?
Că îndărătnicia-ți te duse prea departe,
Că el, plecînd de-acasă, te-a-ndurerat de moarte,
Că tu regreți asprimea cu care l-ai gonit
Și cați în lumea-ntreagă feciorul oropsit?

PRIDAMANT

Profet al vremii noastre, cum știi tu toate cele!
De ce s-ascund pricina nenorocirii mele?
Străin nu-ți este faptul că-am fost brutal, nedrept.
Cunoști secretul groaznic ce-l port ascuns în piept.
E-adevărat, greșit-am, dar pentru-această vină,
Atîtea chinuri vane — pedeapsă-mi sînt deplină.
O, pune-odată capăt părerilor de rău.
Dă sprijin bătrîneții, redă-mi pe fiul meu.
Ca regăsit el fi-va, de-aș căpăta vreo știre;
Ar ști să-mi pună aripi duioasa mea iubire.
Unde-i ascuns? Și unde să merg mînat de dor?
De-ar fi la capul lumii, mă veți vedea cum zbor.

ALCANDRU

Să speri! Pe căi vrăjite tu vei afla cu gîndul
Tot ce-ți ascunse cerul, deși ai plîns, rugîndu-l.
Fecioru-ți plin de viață și-n cinste-l vei vedea.
Norocul i se trage din izgonirea sa.
De dragul lui Dorante, voi dovedi-o. Iată,
Cu ochii tăi vedea-vei izbînda-i minunată.
În vrăji, începătorii, cu stranii tămîieri,
Spun vorbe ne-nțelese ce au — zic ei — puteri
Ascunse, și ard ierburi cu izuri aromate
Lungind ceremonialul cu gesturi complicate —
În fine, mascarade cu țel înșelător,
Să înspăimînte omul ce crede-n faima lor.
Eu, cu bagheta-n mînă, voi fi cu mult mai tare.

(Mînuiește bagheta, o perdea se dă la o parte și, îndărătul ei, apar expuse cele mai frumoase costume de teatru.)

Poți singur să-ți dai seama de-a lui Clindor splendoare:
Au oare prinții-n lume podoabe mai de preț?
Mai te-ndoiești acuma de rolul lui măreț?

PRIDAMANT

Să măgulești un tată ți-i scopul, mi se pare.
Cum pot să-i aparțină atîtea lucruri rare?
La rangul său băiatul nu și-ar îngădui
Să poarte haine scumpe, oricît s-ar strădui.

ALCANDRU

Mărinimia soartei și-mprejurări ferice
I-au dat un rang mai mare decît avu alce.
Și nimenea nu are vreun cuvînt de zis
Cînd se arată-n lume în astfel de dichis.

PRIDAMANT

Vrea inima mea toată speranței să se deie;
Dar printre-aceste haine văd rochii de femeie.
Căsătorit e oare?

ALCANDRU

Pe cine a iubit
Și tot ce pătimit-a e lung de povestit.
Dar, inima de-ți este destul de îndrăzneață,
Poți, printr-o nălucire, să-i vezi întreaga viață;
Pățaniile-i toate în șir le voi ivi
Prin umbre-nsuflețite la fel cu oameni vii,
Care se mișcă-n voie și între ei cuvîntă.

PRIDAMANT

Doar nu cumva-ți închipui că lucrul mă-nspăimîntă
Întruchiparea celui ce-l cat cu-atîta dor
Cum ar putea să-mi pară un lucru-ngrozitor?

ALCANDRU

(Lui Dorante)

Te rog să pleci, amice! Și, fără supărare,
Ca totul să se-ntîmple în taina cea mai mare.

PRIDAMANT

Eu nu am nici o taină pentru-un prieten bun.

DORANTE
(lui Pridamant)

O, nu, la tot ce-mi cere eu știu să mă supun;
Te-aștept apoi la mine.

ALCANDRU
(lui Dorante)

Și ce-a văzut, să-ți spună,
De vrea, chiar astăzi seara, cînd fi-veți împreună.

SCENA 3

Alcandru, Pridamant

ALCANDRU

Băiatul nu deodată om mare-a devenit
Și nu tot ce făcut-a e demn de-a fi slăvit.
N-aș vrea să vadă-un altul viața-i scăpătată.
Străinul nu privește cu ochii unui tată.
Vreo cîțiva bani luat-a cînd a plecat de-aci;
Dar prada fu măruntă — și a ținut o zi.
Ca la Paris s-ajungă pe căi cît mai ușoare,
Vindea la proști țidule atotvindecătoare.
Făcînd pe ghicitorul, a mers la țintă iar.
Cu oamenii de carte, se-arată cărturar:
La Sfîntul Inocențiu ca secretar lucrează,
Pe urmă-i ajutorul unui notar cu vază.
Condeiu-l plictisește. Îl lasă și apoi
El face să danseze la bîlci un maimuțoi.
S-apucă-atunci de rime — și versurile sale
Pe cîntăreții străzii îi umplu de parale.
Își colorează stilul, și-n mai puțin de-un an
Se-ncumetă să scrie și cîte un roman,
Pentru actori vreun cîntec, cuplete, epigrame,
Ca mai tîrziu să vîndă mătănii și balsame;
Cu leacuri de tot soiul, pe oameni a-nșelat;
Revine-n tribunale, făcîndu-se avocat,

Pe scurt: nici Saavedra, nici Lazaril din Torme
N-au îmbrăcat vreodată atît de varii forme.
De-ar şti Dorante toate, nu ţi-a plăcea de fel.

PRIDAMANT

Vă mulţumesc din suflet că nu-i aici şi el.

ALCANDRU

Nu-ţi arătai nimica. Ţi-am spus pe scurt povestea
Să te scutesc de-ocara ruşinilor acestea.
Sătul de păguboase şi-urîte meserii,
Mînat de-o soartă blîndă, ajunge într-o zi
Pîn'la Bordeaux — şi-acolo găseşte deîndată
La un viteaz localnic îndrăgostit de-o fată,
O slujbă mai uşoară: să-i fie emisar.
Şi din această treabă cîştigă-avere iar.
Ducînd iubitei sale mesaje, Clindor ştie
Naivului să-i stoarcă bani mulţi cu dibăcie,
Şi din agent devine apoi rivalul său,
Căci prea frumoasa doamnă nu se lăsa prea greu.
Şi după ce vedea-vei povestea-i de iubire,
Am să-l arăt în toată deplina-i strălucire
Şi noua meserie ce are el acum.

PRIDAMANT

Durerea-n clipa asta se-alină oarecum.

ALCANDRU

Pe cînd umbla prin ţară el şi-a ales alt nume.
Şi nu Clindor, Montania îi spune-acum în lume
Vei auzi îndată că i se zice-aşa;
Priveşte în tăcere şi nu te-nfricoşa.
De zăbovesc o clipă, să nu îţi pierzi răbdarea.
Nu te-ndoi de mine de-i lungă aşteptarea.
Descîntecele simple sînt slabe şi prea mici,
Ca năluciri vrăjite să glăsuiască-aici.
Poftim la mine-n grotă, vedea-vei cum răsare
O vrajă nouă, demnă de-un scop atît de mare.

ACTUL II

SCENA 1

Alcandru, Pridamant

ALCANDRU

De ce-ai să vezi acuma, tu nu te îngrozi
Dar numai după mine din grotă poți ieși.
Altminteri mori pe dată. Privește cum apare
Clindor și-apoi stăpînul, năluci înșelătoare.

PRIDAMANT

O, zei! Cum al meu suflet spre el își face drum!

ALCANDRU

Ascultă ce vorbește. Nu-l tulbura acum.
(Alcandru și Pridamant se retrag într-un colț al scenei.)

SCENA 2

Matamor, Clindor

CLINDOR

Stăpîne, faceți planuri? După atîtea glorii,
O inimă viteză mai cere noi victorii?
N-ați ostenit dușmanii să-i bateți în război?
Aveți cumva nevoie mereu de lauri noi?

MATAMOR

Într-adevăr, am planuri, dar nu știu încă bine
Pe cine-ntîi să-l spulber. Pe cine-ntîi? Pe cine?
Să fie Șahu-acela? Sau Marele Mogol?

CLINDOR

Lăsați-i să trăiască! Scutiți-i de pîrjol!
Au moartea lor vă poate aduce nemurire?
Și-apoi puteți în grabă să strîngeți o oștire?

MATAMOR

Armată pentru mine? O, laș și trădător!
Ci brațul meu ajunge pe dată să-i omor.
Cînd numele-mi răsună cad zidurile toate,
E lupta cîștigată, se prăbușesc armate.
Cunosc toți împărații curaju-mi neînfrînt;
Mînia-mi doar în parte și-a spus al ei cuvînt.
De poruncesc o dată, tustrele ursitoare
Usucă-o împărăție, oricît de-nfloritoare.
E tunul meu un trăsnet, destin ai mei soldați.
Cu pumnul culc în țărnă o mie de bărbați.
Cu-o singură suflare dărîm a lor pornire.
Și-ai totuși cutezanța să-mi pomenești de-oștire?
Pe un al doilea Marte n-ai să-ntîlnești în drum.
Cu-o singură privire te voi ucide-acum.
Netrebnice! Mi-e gîndul la scumpa mea iubită
Și asta mă-mblînzește. Mînia-i potolită.
Arcașul cu-aripioare ce mîngîie pe zei
A alungat și moartea aflată-n ochii mei.
Și părăsit-am chipul cel crud, setos de sînge
Ce arde și strivește, distruge și înfrînge;
Gîndind la ochii dragei și la puterea lor
Mă simt frumos și gingaș, mă simt fermecător.

CLINDOR

Orice vi-e cu putință. Iar fața luminoasă
Pe cît de cruntă fuse pe-atît e de frumoasă.
Și nu cred vreo femeie să fie-așa de rea
Încît să vă refuze mereu favoarea sa.

MATAMOR

Ți-o spun din nou, amice, să nu îți ieși din fire:
De vreau inspir și groază; de vreau inspir iubire.
Și rînd pe rînd, de-mi place, stîrnesc pe drept temei
La toți bărbații groază, iubire la femei.
Pe cînd purtam pe chipu-mi o frumusețe rară
Aflară ele-n mine o pradă prea ușoară;
Cînd mă-ntîlneau pe stradă cădeau ca în extaz;

Murea pe zi o mie zărind al meu obraz.
Prințese fără număr cereau o întîlnire,
Regine-ndrăgostite cerșeau a mea iubire,
Negusa și regina niponă-n visul lor
Oftau la al meu nume, curpinse de amor.
Din dragoste vreo două sultane-nnebuniră.
Iar alte două-n grabă seraiu-și părăsiră,
Încît sultanul însuși un timp m-a dușmănit.

CLINDOR

Această dușmănie socot că v-a cinstit.

MATAMOR

Ei bine, toate astea îmi stăvileau avîntul
Și-mi rețineau pornirea de-a cuceri pămîntul,
De-altminteri obosisem; și capăt ca să-i pun,
Eu pe Destin trimis-am la Jupiter, să-i spun
C-aș vrea un leac să-mi deie care să stingă dorul
Femeilor aprinse ce îmi cerșeau amorul.
De nu, mînia-mi zboară spre cer, zvîrlind scîntei,
Lui Joe să-i răpească puterea peste zei,
Pe trăsnete să-l facă-apoi stăpîn pe Marte.
De frica mea, deci Joe n-a mai rămas deoparte
Și — fără-a sta pe gînduri — mi-a și făcut pe plac.
De-atuncea, într-o clipă, de vreau, frumos mă fac.

CLINDOR

Altfel, ce scrisorele ar fi căzut pe mine!

MATAMOR

Să nu primești bilete cumva de la oricine!
Afară doar... De mine ce spune? Haide, zi!

CLINDOR

Că pentru inimi, vrajă și groază știți a fi;
Făgăduința voastră odată-ndeplinită,
Nici o zeiță-n ceruri n-ar fi mai fericită.

MATAMOR

Ascultă! Știi, pe vremea de care îți vorbeam,
Zeițelor divine tot eu le porunceam.
Să-ți povestesc acuma o stranie-ntîmplare
Ce-a tulburat natura din cap pînă-n picioare,
Atunci ca niciodată. Deci, soarele-ntr-o zi
Nu a mai fost în stare să poată răsări,
Și-acest vizibil astru, el, zeul tuturora,
Zadarnic să-l anunțe, chema pe Aurora!
Căutată pretutindeni, la soțul ei Titon,
În codrii lui Cefale, în casa lui Memnon,
N-a fost chip s-o găsească pe mîndra vestitoare
Și pînă-n prînz rămas-a deci ziua fără soare.

CLINDOR

Dar unde a luminii regină se afla?

MATAMOR

Îmi oferea iubirea chiar în odaia mea!
Cît timp pierdut zadarnic și lacrimi risipite!
Căci inima-mi fu rece la multele-i ispite
Și tot ce cu iubirea-i ușoară-a dobîndit,
A fost să facă ziuă, precum i-am poruncit.

CLINDOR

Îmi amintesc acuma și eu de toate-acestea.
Eram atunci în Mexic, unde-am aflat povestea.
Au plîns atunci persanii că zeul le-a pierit
Și împotriva voastră să murmure-au pornit.

MATAMOR

Aflai și eu de asta. Le hotăram pierzania
De nu aveam de lucru pe-atunci în Transilvania,
Și soli cu daruri multe acolo au sosit
Ca să-mi prezinte scuze — și atunci m-am potolit.

CLINDOR

Frumoasă-i îndurarea cînd ești viteaz în viață!

MATAMOR

Priveşte, scump prieten, priveşte-această faţă;
Vei recunoaşte-o listă completă de virtuţi.
Din lumea de potrivnici de mine abătuţi
N-a mai rămas o spiţă, li-i ţara părăsită;
Orgoliul fu pricina că viaţa li-i sfîrşită.
Cei care-aduc omagii la tot ce am mai bun,
Pot să-şi păstreze statul atunci cînd se supun.
Aici, în Europa, sînt regii cumsecade,
Deci eu a lor castele sau tîrguri nu voi rade.
Îi rabd să guverneze: dar printre africani,
Unde-am găsit adesea netrebnici suverani,
Distrusu-le-am eu ţara şi vechea-i dinastie;
A lor deşerturi vaste îmi stau drept mărturie;
Acele seci nisipuri în care-atîtea-nduri
Sînt urme grăitoare a dreptei mele uri.

CLINDOR

Să revenim acuma la dragoste. Soseşte!

MATAMOR

Acest rival sinistru mereu o însoţeşte.

CLINDOR

Plecaţi?

MATAMOR

Vezi, tinerelul deşi în fond e laş,
Cînd este-n toane rele devine chiar abraş.
Şi mîndru că se află cu-această doamnă-aice,
E-n stare să mă-nfrunte şi să-mi găsească price.

CLINDOR

Ar fi să-şi cate moartea cu însăşi mîna lui.

MATAMOR

Cînd sînt frumos, nu-mi place să fac rău nimănui.

CLINDOR

Vă părăsiți splendoarea, redeveniți teribil!

MATAMOR

Dar nu-nțelegi că faptul acest ar fi oribil?
Eu nu pot fi teribil pe jumătate doar;
Vrei să-l ucid pe dînsul — și pe iubita-mi chiar?
Cît timp sînt împreună, să stăm în așteptare.

CLINDOR

La fel ca vitejia, prudența vă e mare.

ACTUL V

SCENA 1

Alcandru, Pridamant

PRIDAMANT

Azi parcă Izabela e mai încîntătoare!

ALCANDRU

În urma-i merge Liza, fidelă-nsoțitoare.
Dar mai întîi de toate, tu nu te-nspăimînta,
Și nu ieși de-aicea decît în urma mea.
Căci altfel riști, ia seama, să cazi în neființă.

PRIDAMANT

În astfel de condiții, îmi piere-orice dorință.

SCENA 2

Izabela, în rolul Hipolitei. *Liza*, înfățișînd pe Clarina.

LIZA

Această comedie cînd oare-o vom sfîrși?
Vreți să petrecem noaptea, printre boschete,-aci?

IZABELA

Eu am să-ți spun ce gînduri încoace mă purtară
Căci de-mi ascund durerea, mi-e soarta mai amară.
Știi, prințul Florilam e...

LIZA

Da, știu, plecă la drum.

IZABELA

Din pricina aceasta, eu sufăr crunt acum.
Fiindu-ne prieten, și casa lui vecină,
A pus să se deschidă o poartă spre grădină.
Rozina — principesa — și soțul meu, complici,
Cînd Florilam plecat-a, se întîlnesc aici.
Aștept să-mi văd bărbatul, și fără vorbă multă
Să-i spun că nu-s femeie să rabd așa insultă.

LIZA

De-mi dați crezare, doamnă, să nu-l mai dojeniți.
Mai bine ați ascunde tot ceea ce gîndiți.
Pornirile geloase sînt vane și absurde.
Bărbatul, cînd le simte, mai tare vrea să zburde.
El tot stăpîn rămîne, și orice-am spune noi,
Îl mînă, dimpotrivă, mereu spre-amoruri noi.

IZABELA

Iubirea-i vinovată s-o rabd? Să nu se știe?
Pe alta s-o iubească? Eu doar să-mi zic soție?
Nu-i crimă, cînd el rupe al căsniciei fir?
Cum nu se rușinează de-așa minciuni — mă mir!

LIZA

Astfel a fost pe vremuri. Dar azi fidelitate
Și-un lanț al căsniciei sînt lucruri perimate.
Pentru bărbați onoarea își are legea ei:
Ce e la dînșii cinste, necinste-i la femei.
Pe lașitatea noastră se-nalță-a lor onoare:
E-o cinste pentr-un nobil să aibă țiitoare!

IZABELA

Scuteşte-mă de omul atît de-orgolios
Încît să fie mîndru că e necredincios!
Dacă-a urî trădarea, a ţine la soţie
E socotit de unii drept o nemernicie,
Pe-un astfel de nemernic aş pune pururi preţ,
Dispreţuit de este, stimez acest dispreţ.
Şi de-i un blam cînd soţul soţia nu-şi înşală
Fidelul soţ să-şi facă din blamu-acesta, fală.

LIZA

Am auzit portiţa, desigur c-a venit.

IZABELA

Să ne retragem.

LIZA

Vine încoace. V-a zărit.

SCENA 3

Clindor, în rolul lui Theagen
Izabela, în rolul Hipolitei
Liza, în acel al Clarinei

CLINDOR

Prinţesa mea se-ascunde şi văd că mă evită.
Aceasta-i desfătarea cîndva făgăduită?
Aşa se răsplăteşte amorul meu fidel?
O, staţi şi nu vă temeţi, prinţesa mea, de fel.
Vi-i soţu-absent, şi doarme geloasa mea consoartă.

IZABELA

Eşti sigur de aceasta?

CLINDOR

Înverşunată soartă!

IZABELA

Sînt trează. Tu, viclene, nu m-ai putut orbi
Căci văd, în miez de noapte, la fel ca-n plină zi.
Văd cum se-ntruchipează ce-a fost doar bănuială;
Ți-am deslușit prea bine purtarea neleală.
Cu gura ta trădat-ai perfidul tău secret,
Îndrăgostit bezmetic ce nu poți fi discret!
Da, este în iubire o faptă imprudentă
Din propria-ți soție să-ți faci o confidentă.
Nu mi-ai jurat tu oare la alta să nu ții?
Azi unde ți-i amorul? Credința unde ți-i?
Cînd mi le dăruiseși, păstrat-ai amintirea
Cît între noi de mare era deosebirea?
Rivalii tăi, din cale ți-i-am înlăturat
În timp ce tu — ții minte? erai doar un soldat.
Am părăsit și casa unui iubit părinte
Ca să îndur cu tine mizeria, — ții minte?
Și brațele întins-am atunci cînd m-ai răpit.
Căci la porunca tatei n-am vrut să mă mărit.
Apoi, tu știi prea bine ce griji, ce sărăcie
Am îndurat urmîndu-ți amara pribegie.
Vai, cruntă mi-a fost soarta, cînd iată, printr-un salt
Ai obținut deodată un rang atît de-nalt.
De crezi că fără mine ți-e viața fericită,
Mă duc din nou în casa de unde-am fost răpită.
Iubindu-te, necazuri de-am înfruntat mereu,
Nu-i pentru-a ta mărire — ci ca să fii al meu.

CLINDOR

De ce îmi faci o vină din fuga ta cu mine?
Ce poate face-amorul o știi și tu prea bine.
Să fii mereu cu mine, dorință el ți-a dat.
Nu m-ai urmat pe mine, plăcerea ți-ai urmat!
Eram sărman atuncea, dar nu uita de-asemeni
Că fuga ta făcuse aidoma să-mi semeni.
Să te răpesc, te-asigur că nu mă ispiteau
Averi oricît de multe ce-acasă rămîneau!

Eu am adus ca zestre doar spada neînvinsă.
Tu ce mi-ai dat afară de-o dragoste aprinsă?
Pe cînd mă duse spada din ce în ce mai sus,
Iubirea-ţi în pericol de mii de ori m-a pus.
Regreţi pe-al tău părinte, cu biata-i bogăţie;
Să fii printre prinţese, au nu-ţi mai place ţie?
Te du atunci în ţara din care ai plecat
Să cumperi cu averea-ţi un rang precum ţi-am dat!
La urma urmei, spune, ce te nemulţumeşte?
Silitu-te-am vreodată să mă asculţi orbeşte?
Am fost cu tine rece ori dispreţuitor?
Femeile-s ciudate, sucită-i mintea lor!
Cînd soţul le adoră şi-n dragostea-i nebună
La felul lor năstruşnic ar vrea să se supună,
Cînd le oferă-onoruri şi-un trai de griji ferit,
Cînd orişice capriciu le este-ngăduit, —
Dacă un pic ştirbit-ai credinţa conjugală,
Nu este-n lume faptă la fel de criminală;
Mai bine-ai fi făţarnic, hoţ, ucigaş, escroc,
Ţi-ai otrăvi părinţii, ai da la casă foc!
Şi chiar pedeapsa cruntă, Titanilor sortită,
Lovind pe Encelade, de drept ţi-e cuvenită.

IZABELA

Dar ţi-am mai spus adesea: faimoasele-ţi măriri
Nu-mi fură niciodată prilej de ispitiri.
Eu te urmai pe tine, cînd părăsii pe tata;
Dar cînd priveşti mărirea ce firea ta schimbat-a,
Nu te gîndi la mine — vezi cui o datoreşti.
Prin Florilam, ştii bine, eşti astăzi tot ce eşti.
Abia ce te cunoaşte, şi felul tău îi place;
Din biet oştean, deodată el căpitan te face
Şi prin această slujbă norocul ţi-a-nzecit.
Ajungi, prin ocrotirea-i, de rege ocrotit;
Şi ce prietenie de-atuncea îţi arată,
Grăbindu-ţi înălţarea, lui singur datorată!
Prin grija lui ajuns-ai — vezi, lucrul se putu —
Mai mic în rang ca dînsul, dar mai puternic tu;

Oricui avea să-i frîngă într-astfel cerbicia;
Iar tu, drept mulțumire, să-i spurci, vrei, căsnicia!
Dar pentru-a ta pornire, arată un temei!
Cînd el îți face-un bine, să-l necinstești tu vrei?
El te-a umplut de bunuri, tu furi a sa iubire.
Ți-aduse măreție, tu lui, doar înjosire!
Așa întorci tu oare tot binele primit?
Cu-așa recunoștință îl crezi tu răsplătit?

CLINDOR

O, suflete (căci încă așa e al tău nume
Și-așa îți va rămîne cît am să fiu pe lume),
Crezi oare că respectul sau teama de-a muri
Vor dobîndi anume ce nu poți dobîndi?
Ingrat, sperjur tu spune-mi, sau orișicum îți place.
Iubirii noastre însă injurie nu-i face.
Ea își păstrează focul întreg, nemistuit,
Iar patima aceasta ce m-a învăluit
De-ar fi putut să fie ucisă la născare,
Nu pregeta să-o facă iubirea mea cea mare.
Că datoria-ncearcă zadarnic a lupta
O știi și tu prea bine din însăși viața ta.
Cînd te silise Eros să-ți părăsești căminul,
Părintele și-avutul ca să-mi urmezi destinul,
Tot Eros, cu de-a sila, dorința, vai! mi-a dat
Să te lipsesc pe tine de cîte un oftat;
Ci iartă-mi tu greșeala aceasta ne-nsemnată.
Nu-ți fură nimeni locul de soață adorată.
Iubirea ce nu are virtutea ca temei,
Chiar ea se nimicește prin slăbiciunea ei;
Amorul ce ne leagă, adînc se-ntemeiază,
Cu cinste se-ncunună, virtutea îl veghează;
Prin dîrza-i stăruință un nou avînt își ia
Și legătura-i ține cît ține viața mea.
Deci, suflete, îmi iartă această rătăcire,
Pe care mi-a trimis-o amorul în neștire,
Și rabdă-mi nebunia de-o clipă; doar tu știi
Că dragostea ne leagă acum ca-n prima zi.

IZABELA

O, cum mă las de lesne în voia amăgirii!
Văd deslușit trădarea, dar mă încred iubirii.
Mă las din nou răpită de glasu-ți pătimaș,
Ba iert chiar fărdelegea, iubindu-l pe făptaș.
Iubite soț, mă scuză că sînt nestăpînită
În marea mea mînie din inimă pornită!
În astfel de-ntîmplare, nu dovedește-amor
Acel ce se arată mereu nepăsător.
De-mi piere strălucirea și farmecu-mi ce trece,
E drept față de mine să te arăți mai rece;
Și chiar consimt a crede că ce-ai făcut acum,
Iubirea conjugală n-o schimbă nicidecum.
Dar nu uita spre cine ardoarea ta se-ndreaptă;
Din pricina-i, desigur primejdii mari te-așteaptă.
Ai grijă ca secretul să-ți fie nepătruns;
Cei mari nu pot să facă nimica într-ascuns.
Alaiul ce într-una de pașii lor se ține,
Greu îl înșeli, cînd ochii și-ndreaptă către tine,
Și pîrîtor devine oricine-a presupus
Că prin această pîră se-nalță el mai sus.
Iar Florilam acuma sau mai tîrziu afla-va
Ori singur, ori prin alții, ce demnă ți-e isprava!
Și-atuncea — doar la gîndul acesta mă-nfior —
Va merge în mînia-i chiar pînă la omor.
Cînd sufletul abateri de felu-acesta-ți cere,
Îmbină-ntotdeauna prudență și plăcere.
Aș accepta schimbarea, așa cum ți-am mai spus,
De-aș ști că scumpa-ți viață tu nu vei fi expus.

CLINDOR

Atuncea, încă-o dată să ți-o repet mă lasă,
Că pentru-a mea iubire, de viață nici nu-mi pasă.
Prea mi-a pătruns în suflet și-n mreje m-a cuprins
Ca să mă tem de moarte, de-ar fi să fiu surprins.
În patima mea oarbă, eu îndrăznesc a spune:
În cumpănă chiar capul nu e prea mult a-l pune;

Dar focu-acesta, clipe să-l potolească-ajung.
E un puhoi ce trece, şi nu ţine-ndelung.

IZABELA

Atuncea mergi la moarte cu pofta ta nebună,
Dispreţuieşte-ţi viaţa, cu plînsu-mi dimpreună.
După-o astfel de faptă, cum poţi tu socoti
Că doar cu-a ta pedeapsă un prinţ s-ar mulţumi?
Ce sprijin să-mi rămînă cînd vei muri-n ruşine
Şi răzbunării sale mă vei lăsa pe mine,
Ca necinstind soţia cuiva ce l-a trădat,
De două ori să simtă că-i bine răzbunat?
Eu n-am s-aştept atîta ca moartea ta să vie
Şi să se-abată-asupră-mi pedeapsa lui tîrzie.
Onoarea mea întreagă, păstrată pînă-atunci,
Tu jertfă urii sale aşa uşor arunci?
Îmi voi cruţa ruşinea legată de-a ta soartă:
De nu rămîi în viaţă, la rîndu-mi voi fi moartă,
Iar trupul meu ce ţie cu drag s-a dăruit,
Atuncea nu se teme să fie pîngărit.
Trăiam pentru iubire, nu pentru-acea ruşine
De-a desfăta bărbatul cel înşelat de tine.
Adio. Chiar acuma, murind eu cea dintîi
Îţi iert fărădelegea. Poţi liber să rămîi.

CLINDOR

O, nu muri, iubito. Priveşte ce schimbare
În sufletu-mi aduse virtutea ta cea mare.
În ciuda crimei mele tu încă mă iubeşti,
Prin moartea ta, o soartă nedemnă ocoleşti!
De laudă, mai vrednic ce ar putea să fie?
Iubirea ta cea mare, sau marea-ţi vitejie?
Învins de amîndouă, spre tine iar m-avînt.
Pornirea mea neroadă căzută-i la pămînt,
Şi a mea simţire-n fine, cu totul vindecată,
Din lanţuri ruşinoase e-acum descătuşată,
Cînd inima-mi fu prinsă, ea nu s-a apărat.
Uita-vei tu vreodată?

IZABELA

Ce oare? Am uitat.

CLINDOR

Chiar dacă astăzi ochii cei mai frumoşi din lume
Ar vrea să mă cuprindă în mreji fără de nume,
Mi-e inima ferită, şi nu mă tem de ei,
Căci ochii tăi, nu alţii, îmi sînt stăpîni şi zei.

LIZA

Dar cine vine-ncoace?

SCENA 4

Clindor, în rolul lui Theagen, *Izabela*, în rolul Hipolitei, *Liza*, în acel al Clarinei, *Erast*. Un grup de slujitori ai lui Florilam.

ERAST
(înjunghiind pe Clindor)

Netrebnice, primeşte
Favorul ce iubita prin mine-ţi dăruieşte.

PRIDAMANT
(către Alcandru)

O, Doamne! Îl ucide! Nu-i daţi un ajutor?

ERAST

Aşa să moară, pururi, orice seducător!

IZABELA

Călăilor, ce faceţi?

ERAST

Am dat o pildă dreaptă.
Cu spaimă să privească pedeapsa ce-i aşteaptă,

Ingrații care-ar crede că fără de căinți
Necinste pot aduce în casa unor prinți.
Noi răzbunăm deodată — e gîndul ce ne-ndeamnă —
Pe prinț, pe principesă, pe dumneavoastră, doamnă.
Pentru toți trei, venit-am aicea să abat
Un om ce n-a fost vrednic de a vă fi bărbat.
Cînd o mîrșavă faptă își capătă răsplată,
O, nu mai plîngeți, doamnă, căci fost-ați răzbunată.
Adio!

IZABELA

Jumătate din el, doar, ai ucis!
În mine mai trăiește. Pe cel ce te-a trimis
De vrei a-l satisface, ia viața mea zdrobită!
— Iubite soț, la pieptu-mi a ta ți-a fost răpită
Căci inima-mi geloasă, cu tainicul ei rost,
Nu m-a vestit la vreme, să-mpiedic ce a fost.
Puternică lumină, atîta de tîrzie,
Ne-arăți amenințarea atunci cînd ne sfîșie!
Ar trebui... Mă-năbuș. Prea mult am suferit.
Deodată și putere și glas m-au părăsit.
Durerea mă ucide, dar mi-e și mîngîiere,
Căci ne unește iarăși...

LIZA

O, graiul cum îi piere!
Vai, doamna moare! Moare! Să alergăm de zor
— Ajunge-atîta vorbă! Să cerem ajutor!

(Aci se coboară o cortină care ascunde grădina și trupurile lui Clindor și al Izabelei; vrăjitorul și tatăl ies din grotă.)

SCENA 5

Alcandru, Pridamant

ALCANDRU

De-a noastre vise soarta își rîde tîlhărește;
Ne-nalță, ne prăvale, cum roata-i se-nvîrtește,

Iar legile-i nedrepte în univers domnesc
Şi-n plină fericire, pieirii ne sortesc.

PRIDAMANT

Unei iubiri de tată, aceste vorbe-s crunte;
Pot fi doar mîngîiere durerilor mărunte;
Ci mi-am văzut eu fiul răpus, asasinat,
Pierdută fericirea şi visul spulberat;
Prea mare mi-e durerea şi rana prea fierbinte,
Ca să mai pot pricepe asemenea cuvinte.
Vai! Sărăcia poate de rău l-ar fi ferit.
Fatala-i fericire, ea l-a nenorocit!
De-acum încolo poate să tacă-a mea durere,
Un chin care boceşte aşteaptă mîngîiere;
Al meu şi-urmează soarta. Destul am suferit.
Adio, mor la rîndu-mi, căci fiul mi-a murit.

ALCANDRU

Firească desperare pe căi firești te mînă
Şi face-o crimă cine decizia-ţi amînă.
Urmează-ţi dar feciorul şi nu mai aştepta!
Dar împotriva-ţi mîna în van ai îndrepta.
Te va răpune sigur durerea ta cea mare.
Ca s-o sporesc, pe dată te duc la-nmormîntare.

(În acest moment cortina se ridică şi toţi actorii împreună cu portarul, numără banii pe o masă, fiecare luîndu-şi partea ce i se cuvine.)

PRIDAMANT

Ce-i asta? Oare morţii au bani de numărat?

ALCANDRU

Cum vezi, aici, nici unul nu-i dezinteresat.

PRIDAMANT

Clindor e! Iată-l! Doamne! Ce mare mi-e surpriza!
Îi văd şi asasinii, soţia lui şi Liza!
Prin ce minunăţie, deodată împăcaţi,
Stau laolaltă morţii şi viii adunaţi?

ALCANDRU

E-acum sfîrșitul piesei cu crime și zîzanii,
Actorii se adună ca să-și împartă banii.
Pier unii, alții-omoară, un altul e mîhnit,
Dar viața lor, pe scenă, frățește i-a unit.
În versuri se înfruntă și-apoi cad fără teamă,
Rostind cuvinte grele — de care nu țin seamă.
Trădatul, trădătorul, cel viu și cel ucis
Se regăsesc prieteni, de parc-a fost un vis.
Clindor și cei din juru-i au izbutit să scape
De-un tată și de-un jude ce-i urmăreau de-aproape.
Zvîrliți în sărăcie și fără de-ajutor,
Ales-au meseria aceasta de actor.

PRIDAMANT

Deci, fiul meu pe scenă...?

ALCANDRU

Da, arta grea, frumoasă,
Fu pentru cîteșipatru o primitoare casă;
Iar după închisoare, tot ce-ai putut vedea,
Iubirea-i adulteră și-o moarte atît de grea,
Sînt doar sfîrșitul tragic al unei piese triste
La care tot Parisul se duce să asiste,
Și să admire arta în care din belșug
Ei se arată vrednici de-un nobil meșteșug.
Bănoasă-i meseria, iar bogăția mare
Pe care ai văzut-o în toată-a ei splendoare,
Chiar lui îi aparține. Dar altfel îmbrăcat
Pe scenă doar s-arată, lăsîndu-se-admirat.

PRIDAMANT

Crezusem că murise. Era doar o amăgire.
Dar nu văd un prea mare prilej de mulțumire.
Să fie-acesta rangul atît de ridicat
La care fericirea cea mare l-a purtat?

ALCANDRU

Nu te mai plînge. Astăzi, e mare cinste-n teatru
Şi se arată-oricine al scenei idolatru;
O artă-odinioară hulită pe nedrept
E îndrăgită astăzi de orice om deştept.
Vuieşte tot Parisul! Provincia o-aşteaptă!
Chiar principii, spre teatru privirile-şi îndreaptă.
Poporul se desfată, şi-un nobil, nicăieri
Nu poate să mai afle asemenea plăceri;
Iar cei ce prin adîncă şi rodnică gîndire
Se străduiesc s-aducă obştească mulţumire,
Găsesc la un spectacol frumos ce-l pot vedea,
O desfătare demnă de-o muncă-atît de grea.
Chiar Ludovic, monarhul, în lupte neînfrîntul,
A cărui faimă face să tremure pămîntul,
Încununat cu lauri acceptă, uneori,
La teatru, să privească, s-asculte pe actori.
Parnasul îşi arată minunile acolo,
Iar mulţi din cei pe care i-a îndrăgit Apollo,
Şi minţile alese, găsesc destul răgaz
Să scrie pentru scenă — cu lacrimi ori cu haz.
De vrei cumva să judeci un om după cîştiguri
Să ştii că şi în teatru, venituri mari ţi-asiguri.
Deci, fiul dumitale, cu meseria sa,
E mai bogat acuma decît la dumneata.
Te leapădă, amice, de-acea prejudecată
Şi nu-i mai plînge soarta atît de minunată.

PRIDAMANT

Nu am nici o părere de rău cînd pot vedea
Că are-o meserie ce-o-ntrece pe a mea.
La început, desigur, fu inima-mi mişcată
Cînd am crezut în piesa ce o vedeam jucată;
Nu-i prea recunoscusem nici farmec, nici folos
Şi mă plîngeam de teatru, găsindu-l odios.
Dar spusa dumitale mi-a-nlăturat sfiala
Şi mi-a gonit tristeţea o dată cu greşeala.
Bine-a făcut băiatul!

ALCANDRU

O vezi și dumneata...

PRIDAMANT

Fireşte, eu chiar mîine, de-aicea voi pleca.
Merg la Paris, Alcandre. Iar pentru-a ta ştiinţă
Primeşte-mi admiraţia şi-a mea recunoştinţă.

ALCANDRU

E-o mare bucurie s-ajuţi un om cinstit.
A-i da o mulţumire, te face mulţumit.
Adio! Mă pot duce — ţi-e inima-mpăcată.

PRIDAMANT

Un bine ca acesta greu şi-ar găsi răsplată;
Dar n-am să pot vreodată uita, în viitor,
Mărinimoasa-ţi faptă, ilustre vrăjitor[1].

[1] Traducere de C. Borănescu-Lahovary şi Iosif C. Mătăsaru. Din volumul: *Corneille: Teatru*, Clasicii literaturii universale, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956.

HORAȚIU
(1640)

Principala sursă a primei „tragédie régulière" a lui Corneille o constituie *Istoria romană* a lui Titus Livius. Tragedia e o dramatizare a episodului legendar al luptelor dintre cele două cetăți rivale, Roma și Alba. Regele Romei, Tullus, și dictatorul Albei decid să cruțe populația cetăților lor, urmînd ca victoria uneia sau a celeilalte să fie stabilită în înfruntarea dintre trei romani și trei albani. Roma îi alege, spre a-i reprezenta prestigiul războinic, pe Horațiu cu frații săi, Alba, pe Curiațiu cu frații săi. Situație dilematică pentru eroi, căci familiile lor sînt legate: sora lui Horațiu, Camila, e logodnica lui Curiațiu, iar Sabina,sora acestuia din urmă, e soția lui Horațiu. Dar rațiunile individuale cedează — ca totdeauna la Corneille — rațiunii de stat și lupta între Horați și Curiați începe, luptă în care, după o întorsătură neașteptată, Horațiu, deși rănit, izbutește să-i învingă și să-i ucidă pe cei trei adversari în fața cărora, pierzîndu-și frații, rămăsese singur. Revenit în cetate, după victorie, Horațiu își pierde cumpătul în fața Camilei care plînge moartea lui Curiațiu și blestemă războiul și orgoliul războinic al Romei: mînios la auzul cuvintelor ei o va străpunge pe propria sa soră. În actul final, judecata regelui îl va ierta pe Horațiu de crima înfăptuită: „Trăiește deci, Horațiu, viteaz și scump ostaș; /Eroul se înalță mai sus de ucigaș; /Te-a-mpins către greșeală a inimii căldură" etc. S-a văzut de obicei în această tragedie a lui Corneille exclusiv latura ei civică, supunerea față de „rațiunea de stat"; dar în ultimă instanță autorul n-o condamnă pe Camila, ci, dimpotrivă: strigătul de revoltă al dragostei împotriva cruzimii și războiului capătă ecouri mai adînci decît tiradele convențional civice ale bătrînului Horațiu. Corneille pare a afirma — oricît de ciudat ar părea — dincolo de normele eroicului, normele unei justiții a inimii.

ACTUL III

SCENA 1

SABINA

Tu, suflete, alege în ne-ndurata oră:
Soție lui Horațiu sau celorlalți surori?
Dorind un singur lucru, zvîrlind ce-i de prisos,
Păstrează hotărîrea senin și credincios.
Dar, vai! de care parte a cumpenii să-nclin?
Să-mi fac dușman bărbatul? din frate un străin?
Iubirea ca și neamul îmi țin făptura-ntreagă
Iar legea datoriei de amîndoi mă leagă.
Cu-a lor virtuți înalte să ținem calea dreaptă.
Să fiu soție bună și soră înțeleaptă,
Și să privesc onoarea ca pe supremul bine
Să fiu cît ei de bravă, s-alung teama din mine.
Da, moartea ce-i pîndește e-atît de minunată
Că nu mă înspăimîntă suflarea-i înghețată.
Nu este crudă soarta, deși ne e stăpînă,
Cînd știm ce țel slujește, dar nu prin care mînă.
Aștept, deci, împăcată, să cînt biruitorii
Și casa-mpodobită cu-asemenea victorii.
Fără a ține seamă cu-al cărui sînge stins
Virtutea îi înalță pe-un pisc încă neatins,
Dorința mea-i porunca de-a fi la datorie
Ca fiică pe de-o parte, precum și ca soție
Și sînt deopotrivă, alăturea de ei
Căci, orișicum, învinge tot unul dintr-ai mei.
În relele ce soarta mi le trimite mie,
Eu tot găsesc prilejul să storc o bucurie!
Și să privesc în lupta ce țara sîngerează
Pe morți fără de jale, pe vii fără de groază.
Înșelătoare umbră, minciună desfrînată,
Zadarnică-ncercare, lumină-ngenuncheată,
A cărei scînteiere ca-n vis mi-ai strălucit,
Trăiși numai o clipă și-apoi te-ai risipit.
Ca fulgerul, ce, noaptea, în bezna grea răzbate,
Lăsînd în urmă-i hăuri și mai întunecate,

Tot astfel, tu, momeală, mi-ai licărit în față
Ca să-mi scufunzi privirea și mai adînc în ceață.
Tu mi-ai vrăjit durerea iar cerul ce nu iartă,
Îmi cere să răscumpăr iluzia deșartă.
Simt inima străpunsă de moartea ce socoate
Să-mi fure sau bărbatul sau să lovească-n frate.
Cînd mă gîndesc la moartea cumplită ce-i pîndește
Văd brațul ce ucide, nu țelul ce-l slujește.
Pe-nvingători, durerea plîngînd cît poate plînge,
Îi vede-n piscul slavei pătați pe-armuri cu sînge;
Doar cei învinși mă mișcă și nu c-o jale mică,
Căci, în aceeași clipă, soție sînt și fiică,
Și sînt, în amîndouă, cu-același dîrz temei,
Cînd gloria tot sfarmă pe unul din ai mei.
Prea darnici zei, aceasta e pacea implorată
Și semnul că, din ceruri de voi sînt ascultată!
Cînd mila voastră este atît de-ngrozitoare,
Ce fel, mînia voastră, izbește să doboare?
Cînd nevinovăției îi dați numai amarul,
Cum pedepsiți pe-acela ce-a pîngărit altarul?

ACTUL IV

SCENA 4

CAMILA

Am să-i arăt, firește, și cu temeinicie,
Cum dragostea înfruntă a soartei vitregie
Și nu primește legea făcută de-un tiran
Cu nume de părinte, dar sufletul dușman.
Durerea mea îți pare nătîngă, fără vlagă?
Cu cît o vei lovi-o, cu-atît mi-o fi mai dragă,
Vai, tată fără milă! Prin îndîrjirea mea
Durerea mi-o voi face la fel cu soarta-mi grea!
S-a mai văzut vreodată mai schimbătoare soartă?
În fiecare clipă un alt alean mă poartă,
Blîndețe și cruzime pe rînd să le îndur

Și să primești atîtea cumplite lovituri!
S-a mai văzut un suflet menit să poarte-ntr-însul
Amarul, bucuria, nădejdea, teama, plînsul,
Un suflet rob atîtor ciudate-mprejurări,
O jucărie-n mîna cumplitei întîmplări?
Oracolu-mi surîde, un vis mă chinuiește;
Dar pacea-mi stinge spaima ce lupta mi-o mărește;
În pregătiri de nuntă veni un zvon cumplit:
Iubitul, cu-al meu frate, să lupte e sortit;
Și-această deznădejde nu-i nimeni s-o-nțeleagă!
Dezleagă omul moartea dar zeii vin și-o leagă.
Învinsă, Roma, pare; al meu, fiind alban
Nu varsă din cruzime un sînge de dușman.
Vai, zei! Mi-ați dat durerea drept soră și stăpînă,
Cînd mi-am văzut cetatea și frații în țărînă.
Ceream prea mult în clipa cînd, fără de păcat,
Îl mai iubeam, păstrîndu-i un gînd înaripat?
Destul de pedepsită prin moartea lui, prin felul
Cum îmi ajunse vestea, cum s-a sfîrșit măcelul:
Vrăjmașul lui, el însuși mi-a povestit voios
Cum mi-a căzut iubitul! Slăvea, lăudăros,
Întunecata faptă, cu fruntea luminată
De fala vitejiei, — cînd eu cutremurată
Îl ascultam pierdută și fără să tresalt,
Cum își clădea mărirea pe moartea celuilalt.
Dar nu le-ajunge-atîta, îmi cer o jertfă nouă:
Să rîd și să mă bucur, cu suflet rupt în două,
Să preamăresc eu însămi pe-nvingătorul uns
Și să sărut o mînă ce pieptul mi-a străpuns!
Într-un prilej de-atîta durere pentru mine,
E un păcat să sîngер, să plîng e o rușine!
Virtutea lor de piatră te cere fericit;
De nu ești fără milă n-ai suflet oțelit.
O, inimă, reneagă, asemenea părinte;
Nici fiică, dar nici soră nu vreau de-aici-nainte
Să le mai fiu! Ce mîndră mă simt că pot să plîng;
Cînd nu se-ndoaie nimeni sînt mîndră că mă frîng!
Durerea mea, dă-ți drumul în lacrimi și blesteme;

Cînd nu mai am nimica de cine m-aș mai teme?
Nici o-ndurare pentru acest învingător!
Durerea mea, primește-l c-un glas fulgerător!
Batjocurește-i faima, mînia-i răscolește,
Să-i umilim trufia cu care se mîndrește!
S-apropie. Fii gata să-i arătăm din prag,
Cum s-a purtat iubita la moartea celui drag.

SCENA 5

Horațiu, Camila, Procul.
(Procul poartă cele trei spade ale Curiaților.)

HORAȚIU

Cu brațu-acesta, soră, pe frați i-am răzbunat;
El, zarul soartei noastre dușmane, l-a schimbat;
Destinu-a două state stă în această mînă,
Și Roma, peste Alba, o face azi stăpînă.
Privește-acum aceste trofee și dovezi
Și-arată-ți bucuria prin care le serbezi.

CAMILA

Doar lacrimi nesfîrșite, atît pot să le-nchin.

HORAȚIU

Nu-ngăduie, triumful, să ai nici un suspin;
Au fost, în luptă, frații, răscumpărați prin sînge,
Ca umbrele lor scumpe, să ceară a-i mai plînge.
Cînd cinstea-i răzbunată, nu am pierdut nimic!

CAMILA

Spre frații mei privirea de chin n-o mai ridic;
Iar amintirea dragă a lor n-o să mai vadă,
Știindu-le-mpăcarea, căzînd tristeții pradă.
Doar pe iubitu-mi nimeni nu este să-l răzbune.
Cum vrei să-l dau uitării fără de vină, — spune?

HORAȚIU

Ce spui, nefericito?

CAMILA

Vai, scumpe Curiat!

HORAȚIU

O, tu, nedemnă soră, cu suflet desfrînat!
Pe un dușman al țării, pe care l-am zdrobit,
Îl mai evoci duioasă și-l chemi ca pe-un iubit!
Pornirea-ți ucigașă și-a gîndului tău fiere,
Cu fiecare strigăt o răzbunare cere.
Cu patimile tale vorbește cît mai rar,
Nu-mi mai roși obrazul cu chinul tău flecar;
Înăbușe-ți văpaia durerii de femeie,
Înalță-te senină, spre marile-mi trofee,
Iar ele să alunge din tine tot ce-i rău.

CAMILA

Vai, dă-mi atunci un suflet sălbatic ca al tău,
Și dacă vrei să afli ce clocotește-n mine,
Redă-mi pe Curiațiu, nădejdea mea de bine,
Sau lasă-mă durerea în tihnă să mi-o port!
L-am adorat în viață și-l plîng, știindu-l mort.
Să nu mai vezi în mine pe sora de-altădată;
Nu sînt decît iubita, prin tine-ndoliată.
Pe urma ta, de-acuma, la pîndă pas cu pas,
Strigoaică-nendurată, cu bocete în glas,
Te-oi urmări și veșnic te-oi întreba de dînsul,
Călăule, tu, fiară, ce-mi iei pînă și plînsul;
Și care-n nebunia triumfului, ai vrea
Să-l mai ucizi o dată, prin însăși mîna mea!
Blestemul de urgie pe capul tău să cadă;
De mii de ori, ca mine, să fii durerii pradă
Și prin ticăloșie să te mînjești, să cazi,
Tîrîndu-ți în mocirlă renumele de azi!

HORAȚIU

S-a mai văzut vreodată atîta oarbă ură!
Crezi, tu, că-ngăduința nu-și are o măsură,
Iar blestemul acesta va fi nepedepsit?
Iubește-l, dar, în taină, pe-acel care-a murit,
Dar să nu faci greșeala de-a-i prea slăvi fantoma,
Uitînd necugetată că te-ai născut prin Roma!

CAMILA

Nu-mi mai vorbi de Roma, — înverșunarea mea!
De Roma, ce-mi ucise pe-acel ce mă iubea;
De Roma, care-ți dete și viața și mărirea;
De Roma, care mie mi-a dat nefericirea!
Vecinii săi, cu ură, unească-se cu toți,
Să-i surpe temelia, lovind-o-n strănepoți;
Și dacă nu-i ajunge Italia întreagă,
Să văd cum alte neamuri în contra ei se leagă,
Apusul, Răsăritul, întregul univers,
Pe trupul ei să-și poarte nimicitorul mers!
Să i se prăvălească zidirile! Să-și taie
Cu mîna ei, să-și smulgă și ochi și măruntaie,
Și trăsnetele-n ceasul sortit de nenoroc,
Pe capul ei să cadă într-un potop de foc!
Din ochii mei, urgia de flăcări să țîșnească,
S-o mistuie, cenușa în vînt să-i risipească,
Să văd cum cel din urmă roman își dă suflarea,
Și fericită-n moarte, să-mi urlu răzbunarea!

HORAȚIU

(trăgînd spada, își urmărește sora care fuge)

Destul! Răbdarea, datoriei, îi trece al meu braț;
Te du-n infern și plînge-ți iubitul Curiat!

CAMILA

(rănită, din spatele scenei)

Vai, ucigaș!

HORAȚIU

(intorcîndu-se în scenă)

Primește pedeapsa asta dreaptă.
Oricine-o fi ca tine să știe ce-l așteaptă!

SCENA 6

Horațiu, Procul

PROCUL

Dar ce-ai făcut, Horațiu?

HORAȚIU

O scurtă judecată;
A Romei defăimare, e astfel răzbunată.

PROCUL

Mai multă îndurare din parte-ți așteptam.

HORAȚIU

Să nu-mi spui că mi-e soră, să n-aud că mi-e neam.
Nici tatei să-i mai fie, nu poate, fiică dragă.
Cui își urăște țara, și neamul și-l renegă, —
Nu-i sînt îngăduite aceste sacre nume,
Iar rudele-l alungă rătăcitor prin lume,
Pedeapsa este astfel precum un fulger, dreaptă,
Căci clocotul din sînge lovește, nu așteaptă.
Deși fără de vlagă, blestemul ei nebun
Am vrut, ca pe un monstru în față, să-l răpun.

SCENA 7

Sabina, Horațiu, Procul

SABINA

Ce falnic este! Hai, vino și sora-njunghiată
S-o vezi murind la pieptul bătrînului tău tată
Te scaldă-n bucuria sfîrșitului dorit...

Iar dacă crezi că nu e destul ce-ai săvîrșit,
Atunci jertfește Romii, desăvîrșind Horații,
Și sîngele-mi în care trăiesc și-azi Curiații!
Risipitor cu neamu-ți, de ce dar m-ai cruța?
Lîngă Camila pune și pe soția ta.
Durerea ni-i aceeași; avem aceeași vină;
Și eu îmi plîng tot frații, c-o jale tot străină.
Eu sînt mai vinovată ca deznădejdea ei,
Căci ea a plîns doar unul, pe cînd eu plîng pe trei,
Iar după pedepsirea-i, greșeala mea-i în viață.

HORAȚIU

Sabina, șterge-ți ochii sau să nu-i văd în față!
Fii vrednică de-acela prin care ești soție;
Nu-mi fă o umilință, din milă, tocmai mie.
Dacă iubirea încă ne ține-nlănțuiți,
Și dacă-n gînd și-n suflet sîntem nedespărțiți,
Înalță-ți tu simțirea la neclintirea mea,
Eu nu pot să fac pasul spre umilința ta.
Mi-ești dragă și de-aceea văd bine de ce plîngi.
Dar uită-te la mine, să știi cum să te-nfrîngi.
Părtașă fii la slava-mi, căci este haina ta,
Nu încerca, mînjind-o, să mă dezbraci de ea.
Dușmană cinstei mele îmi ești cu orice preț,
De-ți plac strivit de vorbe și fapte de dispreț!
Soție fii iar soră puțin și, se-nțelege,
Urmează pildei mele și schimbă-mi-o în lege.

SABINA

Sînt alții mult mai vrednici ca să-ți urmeze calea;
Tu nu ai nici o vină că rudă-mi este jalea.
Mi-s gîndurile toate precum îmi este chinul,
Și nu mă lupt cu tine, ci-nfrunt numai destinul.
Dar, în sfîrșit, mă lepăd de legea ta romană,
De mi se cere-avînd-o, să nu mai fiu umană.
Și nu pot fi soția acelui ce-a învins,
De nu mai văd pe sora acelor ce s-au stins.
Tu vrei, ca-n timp ce-afară e lumea-n sărbătoare,

Să plîng aici, în casă și-n taină, ce mă doare,
Și-a țării bucurie să fie-ntunecată,
În inima-mi sărmană, de morți îndoliată?
Nu pot să fiu ascunsă, — făptură nemiloasă!
Azvîrle dragii lauri, cînd ai păşit în casă,
Să plîngem împreună! Cum, nici chiar mişelia
Nu-ți înarmează brațul, ca să-ți ucizi soția?
Cum, îndoita-mi crimă, nepăsător te lasă?
Ferice de Camila; a fost mai norocoasă,
Căci tu, i-ai dat prin spadă și moarte, ce-a cerut:
Să aibă-n veșnicie iubitu-aici, pierdut!
Tu, soț iubit, prin care de viață-mi este silă,
Dacă mînia-ți doarme, ascultă-mă din milă;
Lovește și cu una și cu cealaltă, tare
Și dă-mi, ca o pomană, a morții alinare.
Dă-mi moartea ca iertare sau chiar ca pătimire,
Și, fie din dreptate ori numai din iubire,
Înfățișarea-i fi-va cu chipul împăcat,
Că a venit prin tine, ce-mi ești încă bărbat.

HORAȚIU

Ce nedreptate cruntă făcură-n lume zeii,
Lăsînd chiar și eroii în mrejele femeii,
Căci nedreptatea cade, precum o vitregie,
Cînd vezi că ea învinge dar fără vitejie,
Rîvnind chiar și virtutea în om o să distrugă.
De-acest dușman de moarte scapi, dacă poți, prin fugă!
Rămîi aici, adio! Să nu-ți aud suspinul!

SABINA
(singură)

Tu, milă; tu, mînie, — nu vreți să-mi stingeți chinul?
Greșeala mea e stearpă iar plînsu-mi vă trudește,
De nu-mi dați nici iertare, nici braț ce pedepsește?
Mai am doar o nădejde prin lacrimi s-o-mplinesc, —
Apoi, să-mi fac sfîrșitul, pe care mi-l doresc.[1]

[1] Traducere de Victor Eftimiu și Petru Manoliu. Din volumul: *Corneille: Teatru*, Clasicii literaturii universale, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956.

JEAN RACINE

(1639—1699)

Debutează ca autor de tragedii (după ce compusese cîteva ode) în 1664 cu *Tebaida sau Frații dușmani* (inspirîndu-se mai ales din *Fenicienele* lui Euripide). Urmează *Alexandru cel Mare* (1665), în care se resimte încă influența viziunii eroice a lui Corneille, apoi seria de capodopere, începînd cu marele succes repurtat de *Andromaca* (1667): *Britannicus* (1669), *Berenice* (1670), *Baiazid* (1672), *Mithridate* (1673), *Ifigenia în Aulida* (1674), *Fedra* (1677). Două tragedii de inspirație biblică, *Estera* (1689) și *Atalia* (1691), scrise la cererea Doamnei de Maintenon, încheie cariera de dramaturg a lui Racine. Între operele sale se mai numără: *Impricinații* (comedie reprezentată în 1668), imnuri religioase *(Cantiques*, 1694), scrierea istorică postumă *Abregé de l'histoire de Port-Royal*. Principala lui lucrare istorică (scrisă după 1677, cînd fusese numit istoriograf al regelui), *Istoria campaniilor lui Ludovic al XIV-lea*, s-a pierdut o dată cu incendiul care a mistuit în 1726 casa succesorului său, Valincourt.

ANDROMACA

(1667)

Cea dintîi tragedie importantă a lui Racine, în care se pot descoperi într-o formă cristalizată toate caracteristicile artei sale, se inspiră din opera cu același titlu a lui Euripide. Ne aflăm la curtea lui Pyrus, fiul lui Achile și regele Epirului. Acesta, îndrăgostit de Andromaca (văduva lui Hector, iar acum, după încheierea războiului troian, sclavă), amînă mereu data căsătoriei cu Hermiona, fiica legendarei Elena. Oreste e trimis de greci spre a le aduce pe Astyanax, fiul lui Hector, care crescînd ar fi putut deveni, mai ales în cazul căsătoriei lui Pyrus cu Andromaca, o

amenințare la adresa păcii. Din aceste premize se constituie acțiunea tragică a piesei: Pyrus o iubește pe Andromaca, fiind însă iubit cu pasiune de Hermiona, iubită la rîndul ei de Oreste. Forța care pune în mișcare toate personajele principale ale tragediei este *erosul*, un eros obscur și tiranic, aducător de nenorocire și moarte. Geloasă, Hermiona îl instigă pe Oreste să-l ucidă pe Pyrus, chiar în templul unde urma să se oficieze căsătoria lui cu Andromaca, dar cînd acesta o vestește că i-a îndeplinit voința, o explozie de remușcare și de ură împotriva ucigașului se produce în sufletul sfîșiat de violente contradicții al eroinei. Hermiona se va sinucide pe cadavrul lui Pyrus, iar melancolicul Oreste va fi cuprins de delir.

ACTUL V

SCENA 2

Hermiona, Cleona

HERMIONA

Vai! Ce-am făcut, Cleona? Ce vești mi-aduci de-afară?
Ce face Pyrus?

CLEONA

Dînsul e-n culmea fericirii,
Cel mai trufaș din oameni, cel mai robit iubirii.
Da, l-am văzut spre templu gătit pentru nuntire
Cuceritor ducîndu-și dîrz, noua-i cucerire
Și fără s-o piardă o clipă din ochi, se bucura
Și se-mbăta cu sete, din mers, privind spre ea.
Iar Andromaca, printre strigări de bucurie,
Purta-amintirea Troiei spre-altar, la cununie:
Neputincioasă veșnic de ură sau iubire,
Părea că se supune chiar fără-mpotrivire.

HERMIONA

Cum? Pyrus pîn-la capăt ocara a împins?
L-ai urmărit mai bine? Pe chipu-i ce-ai surprins?

În marea-i bucurie era netulburat?
Și n-a întors privirea de loc înspre palat?
În fața lui, Cleona, de loc nu te-ai ivit?
Și n-a roșit ingratul atunci cînd te-a zărit?
Avea pe chip regretul că m-a-nșelat cumplit?
A fost pînă la urmă semeț și neclintit?

CLEONA

Nu mai vedea nimica. Uitînd de-a ta iubire
Uitase și de paza-i, cuprins de fericire
Și neprivind de-n juru-i sînt dușmani, ca vrăjit
Privea la ea într-una, ca un îndrăgostit.
Pe-Astianax, prin Fenix cu garda-i îl păzește
Crezînd doar că pe-acesta primejdia-l pîndește.
Răspunzător e Fenix, care l-a și mutat
Într-un castel departe de templu și palat.
E singura lui grijă în al iubirii vis!

HERMIONA

Da, va muri, vicleanul! Însă Orest ce-a zis?

CLEONA

Orest și cu toți grecii la templu au venit.

HERMIONA

Cum, pentru răzbunare nu-i încă pregătit?

CLEONA

Nu știu.

HERMIONA

Nu știi? Adică Orest chiar mă trădează?
Orest? E cu putință?

CLEONA

El vă divinizează.
Cu îndoieli gîndirea-i avînd a se lupta
El șovăie-ntre tine și-ntre virtutea sa.
El cruță-n Pyrus cinstea coroanei mai presus:

El apără în Pyrus pe-Achil și pe Pyrus;
Se teme de Elada dar și de lumea toată
Și mai cumplit se teme de sine, de-astă dată.
El v-ar aduce capu-i luptînd ca un ostaș
Dar îl oprește groaza de-a fi un ucigaș.
Da, a intrat în templu, deși nu-i luminat
De va ieși ca martor sau chiar ca vinovat.

HERMIONA

Da, știu: el o să-i vadă mergînd spre fericire;
Se va păzi cu frică să strice-a lor nuntire.
Știu care-i îndoiala ce sufletu-i destramă:
De moarte fuge lașul, e singura lui teamă.
Ce? fără să se roage, oare nu mama mea
A înarmat Elada pentru-apărarea sa?
Și-n lupta pentru ochii săi, dînsa nu văzut-a
Căzînd atîția principi cîți nici nu cunoscut-a?
Iar eu cer moartea celui ce vorba-și necinstește;
Doresc să mă răzbune acel ce mă iubește;
Că fără de primejdii pot fi a sa, îi spun;
Mă dau chiar eu și totuși nu pot să mă răzbun?
Doar singură rămîne să-mi fac acum dreptate.
Vuiască jalnic templul de glasuri spăimîntate;
Fatala cununie voi destrăma-o-n pripă,
Iar ei, dacă se poate, uniți nu fie-o clipă.
Nu voi cruța pe nimeni în acest ceas funest:
Îi voi vedea pe Pyrus în toți, chiar și-n Orest.
Da, voi muri, dar moartea-mi știu că m-o răzbuna:
Căci după mine-n moarte și-Orest mă va urma.

SCENA 3

Orest, Hermiona, Cleona

OREST

S-a terminat! Slujită ai fost cum ai dorit:
Pyrus se află-n templu în sînge prăbușit.

HERMIONA

E mort?

OREST

Se stinge; grecii, în cruntă lor mînie
Spălară-n al său sînge a sa neomenie.
Doar îți făgăduisem, deși în gîndul meu
Priveam această faptă prea crudă, foarte rău.
M-am dus totuși la templu; ai mei înfierbîntați
Pîn-la altar, prin lume, erau împrăștiați.
Pyrus mă vede. Fața-i rămîne neschimbată,
Și-nfumurarea-i este și mai nemăsurată.
Ca umiliți toți grecii în solul lor, să știe
Ce strălucită-i nunta și marea sa trufie.
Apoi, cu-nflăcărare luînd a sa cunună
Pe fruntea Andromacăi se-nalță să i-o pună.
„Îți dau, îi spuse dînsul, coroană și iubire.
Domnește peste țară și peste-a mea gîndire.
O dragoste de tată copilului îi dau;
O jur în fața mamei, chezași pe zei îi iau.
Dușmanul meu, de-acuma, va fi al său dușman,
Și-l recunosc ca rege al neamului troian".
La vorbele acestea, de lume auzite,
Răspunseră toți grecii cu țipete-nvrăjbite;
Necredinciosul, astfel, fu iute-nvăluit,
Că n-am găsit nici locul unde să-l fi lovit,
Căci fiecare cinstea rîvnea ca să-l doboare.
În mîna lor o vreme luptă cu desperare;
Însîngerat de dînșii, fugind de a lor spadă,
Către altar se trase, căzînd pe el grămadă,
Trecui prin îmbulzitul popor înspăimîntat,
Să vin să-mi iau prințesa rămasă în palat,
Spre-a ne întoarce-n portul unde vor fi sosit
Toți grecii plini de-un sînge ce ți-am făgăduit.

HERMIONA

Cum? Ce-au făcut?

OREST

Le iartă aprinsa nerăbdare.
Știu: ți-au trădat, văd bine, dorita răzbunare.
Voiai să-i dau eu însumi întîia lovitură;
Să simtă că se stinge murind de marea-ți ură.
Dar eu cu-a-mea-nfocare mereu le-am fost exemplu:
Căci numai pentru tine i-am avîntat în templu.
Poți fi deci mulțumită că ei nu au făcut,
În sînge prăbușindu-l, decît ce tu ai vrut.
Tu ai înfipt pumnalul....

HERMIONA

Taci, taci, Orest perfid,
Tu singur doar te-acuză de-acest laș rigicid.
Te du cu marea-ți crimă la greci să te fălești:
Căci eu de ea mă lepăd iar tu mă îngrozești.
Vai! ce-ai făcut, barbare? Cu cîtă nebunie
Ai retezat o viață fermecător de vie?
Cum ați putut, sălbatici, să mi-l ucideți oare,
Fără c-al vostru sînge să-i sară-n apărare?
Răspunde-mi: peste soarta-i acest drept cin-ți-a dat?
De ce să îl ucideți? Cu ce-a fost vinovat?
Cine ți-a dat porunca?

OREST

Nu tu cu vocea ta
Mi-ai poruncit chiar astăzi și-aici chiar, moartea sa?

HERMIONA

Pe-o biată-ndrăgostită erai dator s-o crezi?
Nu se cerea ca-n gîndu-i mai limpede să vezi?
Și-n fiecare clipă, cum n-ai putut vedea
Că dezmințea simțirea-mi ce gura mea cerea?
Chiar de-aș fi vrut, erai tu dator s-o iei de bună?
Nu trebuia de-o sută de ori să ți se spună?
Nu trebuia-nainte de-omor să mă vestești?
Să mă întrebi într-una sau chiar să m-ocolești?

Întreaga-mi răzbunare s-o fi lăsat pe mine.
Ce-ai căutat aicea unde-am fugit de tine?
Iată-a iubirii tale rodire mult prea rea:
Tu mi-ai adus blestemul ce-l tragi pe urma ta!
Căci tu cu-a ta solie, la amîndoi fatală,
L-ai dus, spre nenorocu-i, către a mea rivală.
L-aș fi văzut și-acuma cu dulcele-i suspin....
M-ar fi iubit sau, poate, m-ar fi mințit puțin.
Tu, poți să pleci acuma. Eu, în Epir voi sta:
Renunț la greci, la Sparta și la puterea sa.
Renunț la-ntreaga-mi gintă; ajunge pentru mine
Că a născut un monstru îngrozitor ca tine.

SCENA 4

OREST

(singur)

Ce văd? E Hermiona? Dar ce am auzit?
Al cui este-acest sînge de mine răspîndit?
De-ar fi s-o cred, sînt fiară, un ucigaș funest.
E Pyrus cel ce moare iar eu mai sînt Orest?
Cum? sting în mine gîndul fiindcă o iubesc;
Ucid plin de durere un prinț ce îl cinstesc,
Calc într-o zi năpraznic și rup drepturi de regi,
De soli și totodată ale-omeniei legi
Și pîngăresc altarul în care-l împresor:
S-ajung eu regicidul hain, pîngăritor?
Și din a cui pricină? A ei, căci i-am promis.
Dar chiar dacă nu moare tot eu voi fi proscris
De ea ce-mi dă doar ură și-mi cere îngrozită
Să i-l redau în viață spre-a fi iar umilită!
Căci îl iubește; eu sînt un monstru-nfuriat
Urît mereu de dînsa, gonit, îndepărtat!
Și ca supremă plată, nainte de-a fugi,
Cele mai grele nume în față îmi zvîrli,
Iar eu, cu ochii-n lacrimi și sufletul sărac,
I le-am primit, fiindcă voiam atît să-i plac!

SCENA 5

Orest, Pylade, soldați ai lui Orest

PYLADE

Orest, din casa asta se cere să fugim
Căci altfel, de aicea în veci nu mai ieșim.
Ai noștri poarta încă o țin și-o mai păzesc,
Căci oamenii lui Pyrus în stol ne urmăresc.
Da: astăzi Andromaca este stăpînă-aici;
Ea e-n Epir regină iar noi doar inamici.
Deși față de Pyrus s-a arătat rebelă
Acum dînsa-l răzbună ca văduvă fidelă.
Și poate-n tot ce face își tăinuiește voia
Prin noi să mai răzbune pe Hector dar și Troia.
Hai! N-aștepta ca poarta să fie-mpresurată;
Ne vor ajunge grecii, și-n timp ce lumea toată
În jurul Hermionei este-adunată-acum,
Noi să plecăm de-aicea; apucă pe-acest drum.

OREST

În urma Hermionei, amici, vreau să păsesc
Nu pot poruncii sale să supraviețuiesc.
Plecați! Pentru-a mea crimă vreau prețul condamnării.

PYLADE

Vorbești de Hermiona? Dă-o pe veci uitării.
Cum? sclav al urii sale și-unealtă de-nvrăjbire,
Chiar morților vei cere o nouă umilire?
De-i moartă trebui-oare să mori și tu cu ea?

OREST

Cum? Hermiona-i moartă? Pylade, spune-mi!

PYLADE

Da!
Venind aici, cu dînsa în drum ne-am întîlnit
Pe cînd fugea spre templu, cu chipul rătăcit.

Atunci dădu de Pyrus purtat de-ai săi ostași
Setoși să pedepsească pe grecii ucigași.
Această întîlnire, se vede, a zdrobit-o,
Căci din înaltul porții, în urmă, am zărit-o
Cu un pumnal în mînă spre Pyrus aplecată
Și străpungîndu-și pieptul căzu înjunghiată.

OREST

Nădejdea mi-e-ntrecută, zei buni, de suferință
Și te slăvesc pe tine, cer! pentru stăruință!
Zelos să-mi dai pedeapsa, din chin în chin împins,
Eu fundul deznădejdii prin tine am atins.
Îi place urii tale durerea să-mi urzească:
Am fost născut ca viața-mi mînia să-ți slujească,
Să fiu al deznădejdii tipar desăvîrșit!
Mor împăcat! Destinul îmi este împlinit...
Dar unde sînt iubiții? Dorind ca să petrec,
Se cere-n al meu sînge și-al lor să mă înec,
Pe unul și pe altul să-i văd pîn-la sfîrșit:
Vreau să unesc trei inimi ce nu s-au potrivit...
Ce noapte mă-nfășoară! Ce teamă-ngrozitoare?
Cum să mai ies de-aicea? Dar de ce tremur oare?
Ce frică mă cuprinde? O, cer, zăresc și eu
Pîraiele de sînge ce curg în jurul meu!

PYLADE

Orest!...

OREST

Cum? Pyrus, iarăși aici te întîlnesc?
Voi da mereu de-un dușman de care mă-ngrozesc?
Străpuns de-atîtea spade, cum oare ai scăpat?
Primește-acum pumnalul ce-atît ți l-am păstrat.
Cum? Hermiona-l strînge la piept? E cu putință?
Îl apără de spada ce iar îl amenință?
Cu ce priviri cumplite se uită-acum la mine!
Ce fel de șerpi, ce demoni tîrăște după sine?
V-ați pregătit voi, Furii, ce năvăliți în cete?

Cui dați toți șerpii care vă șuieră prin plete?
Cui hărăziți alaiul ce merge după voi?
Veniți ca să mă duceți în noaptea de apoi?
Veniți! Mîniei voastre Orest se dăruiește!
Plecați! Nu: Hermiona să facă ce poftește!
Decît voi, numai dînsa mai crud, să rupă, știe;
Deci, inima smulgîndu-mi s-o ia să mi-o sfîșie.

PYLADE

Vai! e nebun! Prieteni, cum timpul ne zorește,
Să-l ducem căci deliru-i acum ne înlesnește.
Hai, să-l salvăm. Silința zadarnică ne-o fi
Dacă aici sărmanul din nou se va trezi.[1]

[1] Traducere de Petru Manoliu. Din volumul: *Racine*: *Teatru*, Clasicii literaturii universale, Editura de stat pentru literatură și artă, 1959.

BRITANNICUS

(1669)

Inspirată din *Analele* lui Tacit această tragedie constituie una dintre culmile „realismului psihologic" în teatrul clasic. Asistăm la conflictul dintre două „voințe de putere": aceea a Agripinei (văduva lui Domițius Enobarbus, tatăl lui Neron, și după a doua căsătorie văduva împăratului Claudius) și aceea a fiului ei, tînărul Neron. Prin uneltiri și crime, Agripina asigurase lui Neron moștenirea tronului imperial, deși acesta revenea de drept lui Britannicus. Sub numele lui Neron, încă foarte tînăr (are optsprezece ani în tragedia lui Racine) și aparent docil, Agripina voia de fapt să-și exercite nestingherită propria ei putere. Neron, surprins aici în ipostaza de „monstru născînd" („monstre naissant" cum previne autorul în *Prefață)*, intenționează însă să se scuture de tutela maternă și să se bucure singur de putere: el nu ezită, spre a-și atinge acest scop, să recurgă la cele mai odioase intrigi și ticăloșii, sprijinindu-se pe serviciile perfidului Narcis, tip de trădător josnic și ipocrit, comparabil cu Iago din *Othello* de Shakespeare. Pentru a zădărnici amenințarea Agripinei de a trece de partea rivalului său în cazul în care el însuși nu s-ar supune poruncilor ei, Neron organizează răpirea Iuniei, suava logodnică a lui Britannicus, și pune la cale otrăvirea lui Britannicus însuși. Tragedia lui Racine ni-l înfățișează pe Neron la începutul domniei sale, ilustrată, cum se știe, printr-o corupție fără precedent și printr-un nesfîrșit cortegiu de fărădelegi. Punctul culminant al conflictului psihologic îl aflăm în Actul al IV-lea, unul dintre cele mai dense din întreaga creație raciniană.

ACTUL IV

SCENA 1

Agripina, Burus

BURUS

Te apără, dar, doamnă, cum socotești mai bine.
Ca să te-asculte, Cezar aici îndată vine.
De-a ordonat palatul să nu îl părăsești,
Avut-a poate gîndul s-asculte ce dorești.
Orice-ar fi fost, de-i voie să spun a mea gîndire,
Să uiți pentru vecie ce ți-a părut jignire
Și fii mai bine gata cu el a te-mpăca.
Rostește-ți apărarea, dar nu îl acuza.
Vezi doar: privirea Romei spre Cezar i-atîntită.
Deși ți-e fiu iar slava-i de tine plămădită,
El e-mpăratul, totuși. Și ție ți-e sortit
Să te-ncovoi sub sceptrul de tine făurit.
Căci după cum se-ncruntă Neron sau îți zîmbește,
Se-ndepărtează curtea, sau curtea te slăvește.
Chiar cel ce-ți cere sprijin, tot sprijinul lui vrea.
Dar iată împăratul.

AGRIPINA

Tu, Burus, poți pleca.

SCENA 2

Agripina, Neron

AGRIPINA

Apropie-te, Neron, și stai pe locul tău.
M-ai bănuit: se cere să știi și gîndul meu.
Pe seama mea n-aflat-am ce crime au fost scornite:
Dar află-le pe toate de mine săvîrșite.
Ești împărat. Știi bine că ascendența ta

Stăpîn peste imperiu să fii, te-mpiedica.
Chiar drepturile care prin sînge-ai dobîndit,
Ce ţi-ar fi dat, doar ele, de mine fiind lipsit?
Atunci cînd Mesalina[1] pedeapsa şi-a primit,
Şi-alcovul lui Claudius rămas-a părăsit,
Cînd cele mai frumoase cu patimă-l rîvneau
Şi-al sfetnicilor sprijin slugarnic îl cerşeau,
Eu i-am dorit alcovul, avînd în mintea mea
Urmaş să-mi fii pe tronul pe care voi urca.
Mi-am sugrumat mîndria; de Palas m-am rugat.
La pieptul meu Claudius sfielnic dezmierdat,
Nici nu a prins de veste cînd draga lui nepoată
I-a strecurat în suflet iubirea vinovată.
Dar tocmai legătura de sînge, pe vecie
Împiedeca pe Cezar ca să mă ia soţie:
Nu îndrăznea logodna s-o-ncheie c-o nepoată.
Sedus a fost senatul şi-o lege atunci votată
Mi-aduse pe Claudius şi Roma la picioare:
O treaptă pentru mine. Dar pentru tine, care?
Pe urma mea, ca rudă, pătruns-ai în palat.
Cu gîndul doar la sceptru pe fiica lui ţi-am dat.
Silanus — ce-o iubise — fu astfel părăsit,
Iar ziua-aceea tristă în sînge s-a sfîrşit.
Tot prea puţin. Visat-ai că Cezar într-o zi
Va-ndepărta pe fiu-i, urmaşul lui să fii?
Din nou mîna lui Palas: de mine fiind rugat
L-a-nduplecat, şi Cezar, ca fiu te-a adoptat;
Ţi-a pus ca nume „Neron" şi-n viaţă-ncă fiind,
Te-a consacrat, puterea cu tine împărţind.
De-abia atunci, cu toţii ajuns-au să-nţeleagă,
Din faptele trecute, dorinţa-mi cum se-ncheagă,
C-aproape este fiul de-a fi dezmoştenit.
Cei devotaţi lui Cezar atunci s-au răzvrătit.
Pe cei mai slabi, cu daruri i-am încîntat, se ştie;

[1] Prima soţie a lui Claudius, mama lui Britannicus; a fost pedepsită în cele din urmă cu moartea, de către Claudius, pentru moravurile ei uşuratice (n.r.).

I-am exilat pe alții. Ce dîrzi au vrut să fie!
Și ceas de ceas lui Cezar atît m-am jeluit,
Încît chiar prin porunca-i pe toți i-a izgonit
Ce și-au legat destinul de fiul său, sperînd,
Pe sacrul tron al Romei că-l vor vedea urcînd.
Făcui mai mult: ales-am, chiar din suita mea,
Preceptori fără merit pe fiu a-l educa;
Iar ție-n schimb pe-aceia cu nobilul renume
De mentori ai virtuții și veneraţi în lume.
Pentru-a-i avea pe-aceștia în cumpănă n-am stat:
Și din exil, din oaste, în grabă i-am chemat.
Pe-acești Seneca, Burus, ce astăzi pare-ar vrea...
Dar pe atuncea Roma adînc îi prețuia.
Lăsîndu-i lui Claudius tezaurul sleit,
În numele tău, daruri în Roma-am risipit.
Cu pîine și cu jocuri știui ademeni
Poporul și oștirea, să vrea a te slăvi,
Redeșteptînd de altfel, vechi amintiri ce-aveau:
Slăvindu-te pe tine, pe tatăl meu slăveau.
În timpu-acesta Cezar, mergînd către sfîrșit,
Din lunga lui orbire, deodată s-a trezit:
Greșeala și-a înțeles-o. Și-atunci, înspăimîntat,
Ca să-și repună fiul în drepturi a-ncercat,
Dar prea tîrziu în juru-i pe-amici a-i aduna:
Palat, oșteni, alcovul, erau în mîna mea.
Spre-a-i stăvili pornirea să nu ne-ncurce sorții,
Am vrut să-i fiu stăpînă tot eu și-n ceasul morții:
Căci sub cuvînt că jalea prea mult îl chinuiește,
Nu l-am lăsat, feciorul să-și vadă cum jelește.
S-a stins! Și mii de șoapte în juru-mi au roit.
Am luat măsuri ca nimeni să n-afle c-a murit.
Și-n timp ce-n taină Burus să plece se grăbea,
Armatelor să ceară credință a-ți jura,
Iar tu plecai în castre, de mine-oblăduit,
Altarele din Roma mii jertfe au primit:
Căci amăgit, poporul fierbinte s-a rugat,
Acel care murise să fie vindecat.
Avînd astfel armata supusă toată ție,

Și-n mîna ta puterea pe-ntreaga-mpărăție,
Putu afla poporul, și nu puțin mirat,
Că a murit Claudius iar tu ești împărat!
Mărturisirea-mi iat-o: întreagă, deslușită;
Pentru atîtea crime cum fost-am răsplătită?
De rodul trudei mele prinzînd a te-mbăta,
Nici șase luni respectul n-ai vrut a-mi arăta,
Căci obosit, se vede, mereu să-mi mulțumească,
S-a hotărît Cezarul să nu mă mai cunoască!
Ai sfetnici ce te-nvață, ca profesori de seamă,
Chiar lecția mîrșavă: cum se trădează-o mamă;
Și că-i întreci sînt mîndri, cît sînt ei de-nvățați!
Și te încrezi în Oton, Senecion: doi stricați.
Maeștri-ai desfrînării. Te-au îndemnat să fii
Mai desfrînat, desmățul să-ți poată preamări.
Nemairăbdînd ocara și vrînd să știu și eu
Ce poate să te-ndemne să mă jignești mereu,
Cum scuze nu găsește ingratul încoltit,
Prin noi jigniri de moarte din nou m-ai umilit.
Am hotărît, pe Iunia, cu fratele-ți s-o leg;
Nici nu puteam mai bine alt mire să-i aleg.
Iar tu? În miez de noapte pe Iunia-o răpești
Și pîn-să vină zorii de ea te-ndrăgostești.
Iubirea-ți pentru Octavia o văd că-i vestejită;
Sărmana, din alcovu-ți e ca și izgonită.
L-ai exilat pe Palas; ți-ai arestat un frate
Și-ai atentat, în fine, la propria-mi libertate.
Din ordinul tău, Burus chiar azi m-a insultat.
Și-n loc de remușcare să fii cutremurat,
Să mi te-arăți în cale iertarea să-mi cerșești,
Justificări, eu ție, să-ți dau îmi poruncești.

NERON

Eu n-am uitat că sceptrul prin tine l-am primit.
Chiar fără truda-ți, doamnă, de a-mi fi reamintit
Cu Neron c-ai fost bună, ai fi putut mereu
Pe mine să te sprijini și pe respectul meu.
Dar toate aceste plîngeri și bănuieli apoi,

Avură darul, iată, — s-o spunem între noi —
Să-ncredințeze lumea că dîrză te luptai,
Nu eu să am puterea, ci numai tu s-o ai.
„Cu-atît respect — spun dînșii — cu-atîta închinare,
De ceea ce făcut-a nu-i răsplătită oare?
Ce vină are fiul, de vinovat îi spune?
I-a dat în mînă sceptrul doar pentru a-l supune?
I-a-ncredințat puterea doar mandatar să-i fie?"
Vrînd ca și altădată doar mîna ta să ție
Întreaga stăpînire, puteam să ți-o redau,
Mișcat de-a tale plîngeri ce-ntr-una mi-o cereau.
Stăpîn vrea însă Roma și nu mai vrea stăpînă.
Că-s slab, că sînt nevolnic, nu încetau să spună
Senatul, Roma toată, de-ajuns de-ntărîtate,
Prin gura mea s-audă porunci de tine date.
Strigau că de la Claudius Neron a moștenit
Domnia ca și darul de-a asculta smerit.
De-atîtea ori soldații i-ai auzit scrîșnind
Că vulturii-și-nclină în fața ta: roșind
Că față de-o femeie să-și vadă umiliți
Eroii din efigii pe-acvile țintuiți.
Știind aceste toate, ar fi-nțeles oricine.
Tu însă plîngi, puterea de n-o ai pentru tine...
Cu fiul tău cel vitreg încerci să unelțești;
Prin devotații Iuniei tu vrei să-l întărești.
Iar țițele în mîna lui Palas se adună.
Văzînd că-nfrunt dușmanii ce vor să mă răpună,
De ură-nsuflețită țintești și mai departe:
Să-nfățișezi armatei pe-al meu rival de moarte.
Ajuns-a pînă-n castre dorința ce-ai avut.

AGRIPINA

Stăpîn, el, pe imperiu? Prin mine? Ai crezut?
Cîștigul mi-ar fi care? Și scopul care-ar fi?
La curtea-i, ce onoruri mai pot nădăjdui?
Cînd tu ești împăratul și tot nu sînt cruțată,
Cînd pas cu pas pe urma-mi dușmanii se arată,
Învinuind pe mama slăvitului meu fiu;

La curtea altui Cezar ce-aș mai putea să fiu?
Nu plîngerile sterpe mi-ar fi învinuite,
Abia gîndite planuri și-ndată-năbușite,
Ci crimele acelea ce ți-am mărturisit
Pe care pentru tine atunci le-am săvîrșit.
Te străduiești zadarnic, căci nu m-ai înșelat;
Ingrat ai fost o viață; și astăzi ești ingrat.
În anii-ți cei mai fragezi, materna-mi duioșie
Nu izbutea să-ți smulgă decît fățărnicie.
Nu te-a-mblînzit nimica; și crîncena ta fire
Se cuvenea să sece fierbintea mea iubire.
Ce mare mi-e restriștea, ce greu m-apasă-acum,
Că după-atîta trudă să simt că-ți stau în drum.
Am doar un fiu! O, ceruri, ce-mi știți simțirea toată,
Din ruga mea aprinsă, lipsit-a el vreodată?
Nici remușcări, nici teamă, nimic nu m-a oprit;
Nici lipsa prețuirii. Deși mi s-a vestit
De-atunci nenorocirea, în cumpănă n-am stat;
Tot ce-am putut, făcut-am și-acum ești împărat.
Și dacă libertatea ai vrut a-mi ridica,
Azi poți să-mi iei și viața, de este voia ta,
De nu cumva poporul, de moartea mea mîhnit,
Din mînă îți va smulge tot ce ți-am dăruit!

NERON

Ei, bine! Care-i calea spre a te mulțumi?

AGRIPINA

Să-i pedepsești pe-aceia ce știu numai bîrfi;
Britannicus cu tine să văd că-i împăcat;
Pe cel ce-i place, Iunia s-aleagă de bărbat;
Să fie lăsați liberi, pedeapsa ridicînd
De-asemenea lui Palas; să-ți pot vorbi oricînd...

(zărindu-l pe Burus)

Iar sfetnicul tău Burus, ce se arată-acum,
Să nu mai îndrăznească a mă opri din drum.

NERON

Așa va fi, în inimi, de azi, puterea ta
Recunoștința-mi vie adînc va încrusta.
Nu mai blestem discordia ce-a fost să ne separe;
Acum unirea noastră mai strînsă va apare.
Orice făcut-a Palas, iertat e, am uitat.
Cu fratele meu vitreg, de azi sînt împăcat.
Cît despre acea iubire ce l-a-nvrăjbit cu mine,
Între noi doi, stăpînă, tu cumpăna o ține!
Grăbește să-i duci vestea deplinei armonii...
Iar garda să asculte ce tu vei porunci!

SCENA 3

Neron, Burus

BURUS

Văzîndu-vă, stăpîne, cum v-ați îmbrățișat
Uitînd de orice vrajbă, adînc m-am bucurat.
Tu știi că niciodată n-am stat în calea ei.
Nu ți-am șoptit vreodată respectul să i-l iei,
Și deci nu meritat-am nedreapta ei mînie.

NERON

La ce m-aș mai ascunde? Că e prietenie
Între voi doi, crezut-am; dar cînd am auzit
Cum fulgeră-mpotrivă-ți, pe loc m-am liniștit.
O bucură prea iute triumful ei de-acum;
De-mi strîng la piept rivalul, o fac ca să-l sugrum!

BURUS

Stăpîne, ce-aud?...

NERON

Bine! Numai pieirea sa,
De prigonirea mamei mă poate libera.
Cît timp însă respiră, eu sînt neliniștit.

Mereu mi-l amintește! Mereu! M-a obosit!
Nu-ngădui să-ndrăznească a-i oferi în dar,
A doua oară locul pe tronu-mi de Cezar.

BURUS

Așadar, că-l jelește curînd o s-o vedem?

NERON

Nici nu va trece ziua și n-am să mă mai tem.

BURUS

Să iei această cale, ce poate-a te-ndemna?

NERON

Iubirea, slava, tronul și însăși viața mea.

BURUS

Nu pot să cred, stăpîne, că ura și omorul
S-au zămislit în tine iar astăzi își iau zborul.

NERON

Ascultă, Burus!

BURUS

Cu gura ta rostești
Cuvintele cumplite și nu te îngrozești?
Ai chibzuit ce sînge pe mîini te va mînji?
Stăpîn pe-a noastre inimi ai obosit să fii?
Dar ce-o să spună Roma? La asta te-ai gîndit?

NERON

Cum! De trecuta-mi slavă, mereu înlănțuit?
De nu-știu-ce iubire jinduitor a fi,
Iubire ce-o dă soarta și-o ia-n aceeași zi?
Mereu ei să-i fac voia, pe-a mea nicicînd s-o fac?
Sînt eu stăpînul lumii doar ca să-i fiu pe plac?

BURUS

Și nu-i de-ajuns, stăpîne, și nu te mulțumește
Că fericirea Romei Neron o făurește?
Azi poți încă alege, mai e-n puterea ta:

Doar merite avut-ai! Oricînd le poți avea!
Deschis îți este drumul și totul te așteaptă,
Pe-o scară de virtute să urci din treaptă-n treaptă.
Dar ascultînd pe-aceia ce știu doar adula,
Mereu din crimă-n crimă, mai jos vei luneca.
Păzi-vei tirania-ți prin noi cruzimi; astfel
Că vei vărsa alt sînge, de sînge să te speli
Britannicus prin moartea-i nu asmuți-va oare
Pe-amicii săi de astăzi să ceară răzbunare?
Răzbunătorii-n număr vor crește ne-ncetat;
Cînd vor muri, vedea-vei mai mulți că le-au urmat.
Aprinzi o vîlvătaie cu foc nestăvilit.
Temut de lumea-ntreagă, s-o temi vei fi silit,
Să tot ucizi, de teamă fiind mereu răpus
Și vei vedea un dușman în fiece supus.
Cum? Fiindcă-n anii-ți tineri ai viețuit curat,
Azi te urăști pe tine că ești făr-de păcat?
O, le-ai uitat seninul, lumina ce-au avut,
În cîtă fericire pe toți i-ai petrecut?
Ce dulce este gîndul de-a-ți spune ne-ncetat:
„Oriunde, pretutindeni, de toți sînt adorat;
Cînd se rostește «Neron», poporul nu se teme;
N-amestecă-al meu nume vreodată în blesteme;
Nu văd în juru-mi ură, sau dușmănii; doar cum
Voioși să mă-ntîlnească, cu toți îmi ies în drum".
Așa ți-era dorința! O, zei, cum te-ai schimbat!
Nici cel mai josnic sînge nu vreai să-l știi vărsat.
Cîndva, mi-aduc aminte, senatul îți cerea
Unui mișel sentința de moarte a-i semna.
Cum te-ai opus, stăpîne, la dreapta lor asprime,
Cu îndoială-n suflet de-o astfel de cruzime.
Tot desplîngînd povara ce tronu-ți impunea,
„Aș fi vorbit — spuneai tu — să nu știu a semna".
Ori mă asculți, ori altfel, prin moarte-mi voi scuti
Priveliștea amară a ce vei făptui.
Nu pot — mi-e martor cerul — în viață să rămîn,
Cu-o faptă-atît de neagră de vrei să te-ncununi.

(cade în genunchi)

Sînt gata-acum! Nainte de-a lua această cale
Jertfește-mă pe mine zălog mîniei tale.
Să vină cei ce crima în gînd ți-au strecurat
Pe mine să-și încerce pumnalul blestemat.
O, doamne! Văd aievea? Îmi pari a fi mișcat!
Se-arată iar în tine iubitu-mi împărat!
Nu șovăi! Numește-i, în tine nu închide
Pe-acei nemernici sfetnici ai crimei fratricide,
Și cheamă-l pe-al tău frate, iar ura-ți risipește...

NERON

O, ce îmi ceri!

BURUS

Stăpîne! Dar el nu te urăște.
E doar mințit de alții; eu inima i-o știu;
Va fi supus: sînt gata răspunzător să fiu.
Alerg! Să-i duc mai iute această știre bună.

NERON

La mine să m-aștepte, cu tine împreună.

SCENA 4

Neron, Narcis

NARCIS

Am luat măsuri, stăpîne, ca moartea-i meritată
Să nu dea greș. Otrava e gata încercată
Din a Locustei[1] grijă, ce s-a-ntrecut. Să știi:
Sub ochii mei, sorbind-o un sclav se prăbuși.
Mai sigur nici pumnalul o viață n-o sfîrșește,
Decît licoarea nouă ce ea ne pregătește...

[1] Femeie foarte pricepută în pregătirea otrăvurilor, folosită oficial de către împărații romani. Tot ea îi slujise și Agripinei în omorîrea lui Claudius.

NERON

De-ajuns! Firește, zelu-ți voi ști să-l prețuiesc;
Dar voia-mi este, Narcis, din drum să te opresc.

NARCIS

Ce să-nțeleg? Că ura-ți e gata a seca
Și-mi interzici.....

NERON

Da, Narcis! Toți vor a ne-mpăca.

NARCIS

A te gîndi mai bine nu îndrăznesc să-ți cer;
Dar azi din al tău frate făcut-ai prizonier.
O astfel de jignire rămîne-adînc săpată.
Și-apoi, văzut-ai taină pe veci înmormîntată?
Deci, va afla că Narcis se pregătea să-i dea
Paharul cu otravă, dar din porunca ta.
În inima-i, dea cerul, să nu fi și-ncolțit
Cumplitul gînd de-a face ce tu n-ai îndrăznit.

NERON

Chezași inima-i are; pe-a mea, o voi sili.

NARCIS

Logodna lui cu Iunia, pe frați îi va uni?
Vrea-ntr-adevăr stăpînul chiar totul să-i jertfească?

NERON

Prea multă grijă, Narcis. Neron să-l socotească
Drept dușman pe-al său frate, oricum, a încetat.

NARCIS

Mai mult nici Agripina, desigur, n-a visat.
Asupra ta, stăpîne, stăpînă e din nou.

NERON

Cum asta? Ea o spune? Și care-i gîndul tău?

NARCIS

Strigat-a-n gura mare!

NERON

Cu ce s-a lăudat?

NARCIS

C-ar fi de-ajuns o vorbă să-ți spună, și de-ndat
Tot ce-i în tine fulger, mînie frămîntată,
Se va topi ca ceara; și vrînd-o îmbunată,
Smerit vei face pasul ce-aduce împăcarea,
Slăvindu-i bunătatea de-a-ți acorda uitarea.

NERON

Și ce gîndește Narcis c-ar trebui să fac?
Crezi c-ai plăti-ndrăzneala au nu mi-ar fi pe plac?
De-ar fi cum vreau să fie, triumfu-i temerar
N-ar trece încă ziua și l-ar plăti amar.
Dar ce ar spune Roma? Vai, ce n-aș auzi?
Să iau infama cale a cruntei tiranii?
Atîtea titluri-nalte ce-mi dete-acest popor
Eu să le schimb pe toate cu-acel de-otrăvitor?
Ei paricid numi-vor chiar răzbunarea mea.

NARCIS

Și la aceste toane supus te vei pleca?
Nădăjduiai să tacă mereu, la nesfîrșit?
Să le tot cînți în strună crezi oare nimerit?
Din multele-ți dorințe nici una nu mai ai?
Din toți, numai în tine încredere să n-ai?
Dar nu-ți cunoști supușii, îi crezi prea îndrăzneți?
De felul lor romanii de loc nu-s vorbăreți.
Slăbește o domnie prin cumpănire multă:
Vor crede că de frică Cezarul îi ascultă
Cînd ei de mult, se știe, cu jugul sînt dedați.
Ba chiar sărută mîna ce-i ține-ngenuncheați

Setoşi s-aclame tocmai pe cel ce-i umilise.
De-atîta josnicie Tiberiu se scîrbise.
Chiar eu, cînd cu puterea Claudius m-a-nvestit
Atunci cînd libertatea să-mi dea a consimţit,
În sute de prilejuri, nicicînd n-am pregetat
Să îi sfidez, şi totuşi, umili m-au ascultat.
Te temi că otrăvirea e faptă de ocară?
Pe soră o alungă, pe frate fă-l să piară!
Obişnuită-i Roma victime să jertfească,
Chiar dacă n-au o vină, va şti să le-o găsească.
Şi-acele zile fi-vor nefaste socotite,
Cînd au venit pe lume victimele jertfite.

NERON

Să merg pînă la capăt, nu pot, căci m-am legat.
Am fost învins. Cuvîntul lui Burus i l-am dat.
N-aş vrea să-i dau prilejul, reluîndu-mi-l cîndva,
Virtutea-i ca o armă, s-o-ndrept asupra mea.
Să îl combat, zadarnic m-aş strădui mai mult;
Cu inima uşoară nicicînd nu îl ascult.

NARCIS

Convins nu e nici Burus de cîte îţi înşiră;
Să îl admire Roma e tot la ce aspiră;
Ba mai degrabă gîndul ce-l are fiecare:
Prin lovitura asta să nu le tai din gheare,
Căci liber fiind, puterea întreagă-n mîna ta,
Învăţătorii-ţi mîndri ca mine s-or pleca.
N-auzi vorbind de tine, ce îndrăznesc a spune:
„Nu este Neron omul să stăpînească o lume;
În tot ce spune, Cezar e un şcolar cuminte:
Burus conduce-n suflet, Seneca-n a lui minte.
Drept aspiraţii are, pe-a Romei mare scenă,
Să-şi mîne strașnic carul, cînd iese în arenă;
Un cerşetor de premii, nedemn de-a fi Cezar:

Un măscărici pe scenă, un împărat hoinar
Ce-şi risipeşte viaţa prin teatre, declamînd
Schiloadele-i poeme şi slavă aşteptînd;
Ce şi-a strunit ostaşii şi-i poartă după el,
Să-i smulgă-n circ ovaţii ce i-ar lipsi altfel".
O, Cezar, stai la gînduri, bîrfeala s-o sugrumi?

NERON

Să mergem, Narcis, haide! Ne-om sfătui pe drum![1]

[1] Traducere de Dinu Bondi şi Radu Popescu. Din volumul: *Racine: Teatru*, Clasicii literaturii universale, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1959.

FEDRA
(1677)

Sursele *Fedrei* lui Racine sînt *Fedra* lui Seneca și *Hipolit încoronat* al lui Euripide, dar ele se găsesc retopite într-o viziune unitară și originală, sub semnul psihologismului clasic. Ne aflăm pe tărîmul mitologiei eline, de unde o atmosferă de mister care învăluie întreagă această tragedie. Fiică a lui Minos și a Pasifaei, Fedra, soția legendarului rege al Atenei, Tezeu, se îndrăgostește de Hipolit, fiul lui Tezeu și al Antiopei, regina Amazoanelor. Această dragoste vinovată și ascunsă, pe care i-o mărturisește confidentei sale Enona (Act I, scena 3), izbucnește, cu o violență extraordinară, la aflarea veștii că Tezeu, plecat de multă vreme nu se știe unde, ar fi murit. Conștientă de vinovăția pasiunii sale, Fedra nu se mai poate totuși reține și-i declară castului Hipolit dragostea ei (Act II, scena V), provocînd riposta plină de indignare a acestuia. Contradicțiile sufletești prin care trece eroina se adîncesc și se amplifică dramatic, mai ales după ce se dovedește că știrea morții lui Tezeu, fusese falsă și Tezeu se întoarce. Cuprinsă de remușcări, Fedra e la un pas de a-i mărturisi soțului purtarea ei vinovată, dar, aflînd că Hipolit o iubește pe Aricia cade pradă unei sumbre gelozii. Ea o pune pe Enona să-l învinuiască pe Hipolit, în fața lui Tezeu, că ar nutri pentru regină o pasiune ofensatoare. În explicația pe care Tezeu i-o cere, Hipolit se disculpă, dar fără să-l poată convinge pe tatăl său de nevinovăția sa. Mînios, Tezeu îl cheamă pe zeul Neptun să-l pedepsească; nu peste mult se află că un monstru marin a provocat moartea lui Hipolit care tocmai se îndrepta spre Micena. Cuprinsă din nou de o teribilă căință, Fedra se otrăvește și înainte de a muri îi mărturisește lui Tezeu adevărul. Iubirea joacă și în această tragedie rolul unui destin, pe care victima îl resimte însă nu ca pe-o oarbă forță externă, ci ca pe un blestem interior; destinul ia, într-un

anume fel, forma acelei „predestinări" de care vorbeau jansenistii astfel încît Fedra poate fi considerată ca o ilustrare a condiției cumplite (cu atît mai cumplită, cu cît e mai lucidă) a „omului fără Dumnezeu", căruia i s-a refuzat „grația".

ACTUL I

SCENA 3

Fedra, Enona

FEDRA

Să ne oprim o clipă, Enona mea iubită;
Puterile mă lasă; mi-e greu, sînt istovită...
Lumina mă orbește cu strălucirea ei,
Și parcă simt pămîntul fugind sub pașii mei...

(se așază)

ENONA

De-ar fi ca plînsul nostru durerea să-ți aline!

FEDRA

Ce grele-mi sînt aceste împodobiri! Și cine,
Ce mînă nedorită, cu grijă-ntr-adevăr,
Mi-a împletit pe frunte șuvițele de păr?
Mi-s toate împotrivă și totul mă mîhnește...

ENONA

Nici inima ta, doamnă, nu știe ce dorește.
Gonind din tine însăți un gînd fără temei,
Ne ceri să-ți dăm podoabe și strălucire vrei;
Se redeșteaptă-n tine puterea vie-a vieții,
Vrei să te-arăți în plina lumină-a dimineții,
Iar cînd cele dorite, sub ochii tăi le ai,
Disprețuiești lumina pe care-o căutai.

FEDRA

O, strălucit părinte al unui neam de jale,
Tu, tată-al mamei mele, mîndria vieții sale,
O, Soare, a tale raze văzîndu-mă, roșesc;
E cea din urmă oară, cînd viu să te privesc.

ENONA

Cum? Tot te mai încearcă aceste gînduri rele?
Poverile vieții îți par atît de grele,
Încît îți cauți moartea, decît să le înduri?

FEDRA

O, zei! Aș vrea mai bine, în umbră de păduri
Să urmăresc cu ochii, pierzîndu-se în zare
Un car viteaz ce zboară pe cîmpul de-alergare.

ENONA

Cum, doamnă?

FEDRA

Ce cuvinte nebune am rostit!
Cum m-am lăsat purtată de-un dor nesăbuit?
Mi-e mintea tulburată de-a zeilor voință!
Enona, mi-e rușine de-ascunsa mea dorință;
Tu-mi bănuiești păcatul și vinovatul gînd
Mi-ai înțeles durerea și-acum mă vezi plîngînd.

ENONA

A, nu! Mai vinovată e, doamna mea, tăcerea
Ce-n taină-ți adîncește, mereu mai mult, durerea.
A-noastre bune sfaturi, nu vrei să le primești,
Și, fără remușcare, sfîrșitu-ți pregătești?
De ce, vieții tale să-i curmi deodată zborul?
Ce vrăji, sau ce otravă i-au tulburat izvorul?
De trei ori umbra nopții pămîntul l-a cuprins,
De cînd ți-alungi odihna și somnul, dinadins.
A treia oară-n zare a răsărit lumina,
De cînd nu știi ce-i prînzul și lași s-aștepte cina.

Ce groaznice îndemnuri în suflet îți strecori?
Și cine ți-a dat dreptul cumplit să te omori?
Jignești pe zeii care ți-au dăruit pământul,
Trădezi un soț de care te leagă jurămîntul,
Mai mult: îți lași copiii să sufere, orfani,
Sub jugul greu al unor ne-nduplecați dușmani.
Gîndește-te că ceasul cînd ochii vei închide,
Va da nădejdi sporite și îndrăzneli perfide
Dușmanului de moarte, în pat străin născut,
Pe care Amazoana la sînu-i l-a crescut,
Lui Hipolit...

FEDRA

Vai, mie!

ENONA

L-am amintit, anume.

FEDRA

Să taci, nefericito! Să n-aud acest nume!

ENONA

Mă bucură mînia cu care te-ai pornit,
Și cum te îndîrjește un nume urgisit.
Trăiește, deci! Iubirea să-ți dea putere iară,
Să nu-l lași pe străinul din Sciția barbară
Să-ți prigonească fiii, domnind fără temei
Peste-a Eladei neamuri de oameni și de zei.
Deci, nu mai sta pe gînduri: nu pierde nici o clipă,
Adună-ți laolaltă puterile-n risipă;
A vieții tale torță și focul ei aprins
Mai pot acum să-nvie, cît încă nu s-au stins.

FEDRA

Nu. Viața vinovată mi-a fost, și-așa, prea lungă.

ENONA

Dar ce mustrări cumplite odihna ți-o alungă?
Ce crimă-ngrozitoare te-a tulburat atît?
Ce suflet fără vină cu voie-ai omorît?

FEDRA

Nu, mîinile acestea n-au săvîrșit păcate;
De-ar fi și-a mele gînduri tot astfel de curate!

ENONA

Ce planuri fără noimă, în minte ai urzit,
Că sufletul tău însuși, tresare îngrozit?

FEDRA

Ți-am spus prea mult. Ajunge. Să nu mă-ntrebi! Mă lasă...
Eu mor pentru-a nu spune durerea ce m-apasă!

ENONA

Mori, și-ți îngroapă taina sub al tăcerii zid;
Dar eu nu voi rămîne, ca ochii să-ți închid.
Deși ți-s pașii firavi și-abia pot să te poarte,
'Naintea ta, eu însămi voi coborî în moarte.
Spre Hades multe drumuri duc, însă eu n-aștept;
Din toate voi alege, murind, pe cel mai drept.
Nu ți-am păstrat credință, stăpînă fără milă?
Nu te-am purtat în brațe, pe cînd erai copilă?
Nu mi-am lăsat căminul, să viu să te slujesc?
Aceasta e răsplata pe care o primesc?

FEDRA

De ce, cu vorbe grele, vrei să-mi înfrîngi tăcerea?
Ai tremura de groază dacă mi-ai ști durerea.

ENONA

Nu mă-nspăimîntă vorba și spune-mi tot ce vrei,
Decît să văd, stăpînă, cum mori sub ochii mei.

FEDRA

Și chiar de-ai ști ce soartă cumplită mi-a fost dată,
Tot moartea mi-aș alege-o, murind mai vinovată!

ENONA

Viu să te rog, stăpînă, cu ochii-nlăcrimați,
Îți cad lîngă genunchii ce-i țin îmbrățișați,
Dezleagă-mă de grija-ndoielii ce mă doare...

FEDRA

Vrei tu? Ei bine, fie!

ENONA

Te-ascult nerăbdătoare.

FEDRA

O, zei, cu ce cuvinte durerea să-mi rostesc?

ENONA

Aceste temeri, doamnă, în suflet mă rănesc.

FEDRA

O, Venus, cît de crudă ți-e pofta răzbunării;
Tu ai adus pe mama[1] în brațele pierzării...

ENONA

Să dăm uitării, doamnă, pe cei ce nu mai sînt;
Tăcerea să se-aștearnă pe tristul lor mormînt.

FEDRA

Tu, soră Ariana, de care dor rănită
Te-ai stins pe țărmul unde fuseseși părăsită?

ENONA

Ce suferință crudă, ce gînd atît de rău,
Te poartă azi în luptă cu-ntregul neam al tău?

FEDRA

Ne urmărește Venus cu ura-i ne-mpăcată:
Eu pier cea de pe urmă, și cea mai vinovată.

ENONA

Iubești?

---

[1] Venera inspirase Pasifaei o dragoste monstruoasă, pentru un taur alb, în urma căreia Pasifae l-a născut pe Minotaur.

FEDRA

Mi-a dat iubirea întregul chin al ei.

ENONA

Pe cine?

FEDRA

Al lui nume, să te-ngrozească, vrei?
Iubesc... Ah, simt cum tremur.... O, dacă-ai şti pe cine
Iubesc...

ENONA

Vorbeşte, doamnă.

FEDRA

Tu îl cunoşti prea bine
Pe fiul Amazoanei, ce-atît l-am prigonit.

ENONA

Cum? Hipolit? O, ceruri!

FEDRA

Tu însăţi l-ai numit.

ENONA

O, zei! simt că-mi îngheaţă tot sîngele în vine!
O, ce blestem! ce crimă! ce neam fără ruşine!
Ce ţară de primejdii! Ce drum fără noroc!
Ce soartă urgisită ne-aduce-n acest loc!

FEDRA

Osînda mi-e mai veche. Cînd, prin căsătorie,
Tezeu m-a dus cu sine, regină şi soţie,
Îmi regăsisem pacea şi traiul fericit.
Dar pe duşmanul aprig atunci l-am întîlnit
Sub zidurile-Atenei; şi m-am pierdut văzîndu-l.
Cu mintea tulburată şi rătăcind cu gîndul,
Nu mai zăream lumina şi glasul mi-era stins,

O caldă-nfiorare simțeam cum m-a cuprins,
Și-am înțeles că Venus, cu vechea ei pornire,
În sînul meu sădise blestemul ei: iubire!
Crezui apoi cu daruri că pot s-o potolesc:
I-am înălțat un templu, altarul să-i cinstesc;
Mă-nconjuram de jertfe și-n sîngele fierbinte
Nădăjduiam să-mi aflu rătăcitoarea minte.
Neputincioase leacuri pentru durerea mea!
Zadarnic în jertfelnic tămîia mai ardea;
Mă închinam zeiței și-o imploram pe nume,
Dar eu n-aveam, nebună! decît un zeu în lume:
Pe Hipolit! Și toate ofrandele-n altar,
Mereu pe el dorindu-l, i le-aduceam în dar.
Fugeam de el, Enona, dar — soartă ne-ndurată! —
Îl revedeam aievea, privindu-l pe-al său tată.
Luptînd cu mine însămi, atunci, m-am răzvrătit
Și patima-nfrîngîndu-mi, fățiș l-am prigonit.
Pentru-a topi în ură fierbintea mea iubire,
M-am prefăcut aprinsă de-o vitregă pornire
Și l-am trimis, cu voia, într-un nedrept surghiun,
Smulgîndu-l de la pieptul părintelui său bun.
Acum, cînd el plecase pe drumuri depărtate,
Credeam că-s mîntuită de gînduri neiertate;
Soție-ascultătoare — durerea nu mi-am spus
Și-ndatoririi mele de mamă, m-am supus.
Zadarnice-au fost toate. Ce groaznică ursită!
De soțul meu adusă pe-o cale nedorită,
Mi-am revăzut dușmanul, de mine alungat,
Și rana, vie încă, din nou a sîngerat:
Dar nu-i numai dorința strivită sub tăcere,
E Venus ce mă-nfruntă și prada ei și-o cere.
Mi-e silă de rușinea în care mă tîrăsc,
Mi-am blestemat iubirea și viața mi-o urăsc.
Voiam să las în urmă un nume fără pată,
S-ascund în umbra morții pornirea-mi vinovată;
Dar tu, mărturisirea mi-ai smuls, cu plînsul tău;
Ți-am spus ce-aveam pe suflet și-acum, nu-mi pare rău.

De vreme ce știi bine sfîrșitul ce m-așteaptă;
Nu-mi arunca în față osînda ta nedreaptă;
Nu încerca zadarnic să-mi vii în ajutor,
Îndură-te de mine și-ngăduie-mi să mor.

ACTUL II

SCENA 5

Fedra, Hipolit, Enona

FEDRA *(către Enona)*

A, iată-l! Simt în mine urcînd un val fierbinte
Și ce voiam a-i spune nu-mi mai aduc aminte.

ENONA

Gîndește-te, stăpînă, la fiul tău, acum.

FEDRA

Așa cum aflu, prinț, te-ai pregătit de drum.
Viu să-mi unesc durerea cu-a ta mîhnită soartă
Și vreau să-ți spun ce grijă de fiul meu mă poartă.
El nu mai are tată. Și poate, prea curînd,
Îl veți vedea în lacrimi, la moartea mea plîngînd.
În jurul lui dușmanii încep să se arate
Și-un singur braț e-n stare să-l apere: un frate.
Dar simt cum mă încearcă o remușcare grea:
Nu-i vei întinde mîna și vina e a mea.
De-o cruntă răzbunare, prea dreaptă, îmi e teamă:
Lovind pe fiu cu ură, o pedepsești pe mamă.

HIPOLIT

Un gînd atît de josnic nu mi s-ar potrivi.

FEDRA

N-am dreptul a mă plînge, chiar de m-ai dușmăni.
Tu mi-ai văzut pornirea și ura prefăcută
Dar inima mea, prinț, ți-a fost necunoscută.

Am căutat, cu voia, mînia să-ţi stîrnesc
Şi niciodată-n cale să nu te întîlnesc.
În taină şi pe faţă te-am vrăjmăşit de moarte;
Te-am izgonit, de mine să fii cît mai departe;
Şi-am dat poruncă aspră ca numele-ţi hulit
În faţa mea de nimeni să nu fie rostit.
Dar dacă-mparţi pedeapsa cu-a răului măsură
Şi dacă numai ura trezeşte-o altă ură,
Femeie mai mîhnită ca mine nu găseşti;
Să-mi plîngi de milă, prinţe, să nu mă duşmăneşti.

HIPOLIT

O mamă-şi creşte fiii în năzuinţi înalte;
Nu poate să iubească pe fiul celeilalte.
Ştiu, doamnă. Toate aceste nedrepte vrăjmăşii
Sînt roadele amare a două căsnicii.
Cu-aceeaşi bănuială m-ar fi privit oricare,
Lovindu-mă, se poate, cu-o ură şi mai mare.

FEDRA

O, zeii îmi sînt martori şi lor le mulţumesc
Că nu-s ca celelalte: nu ştiu să duşmănesc.
O altă tulburare simţirea-mi răscoleşte....

HIPOLIT

De ce sporiţi mîhnirea ce-acum vă stăpîneşte?
Şi poate soţul vostru e viu-nevătămat;
De lacrimile noastre Olimpul s-a-ndurat!
Neptun, cu-al meu părinte a fost, pe timpuri, darnic,
Şi tata niciodată nu-l va chema zadarnic.

FEDRA

Nu. Nimeni nu coboară de două ori la morţi.
Tezeu, trecînd hotarul îndoliatei porţi,
Zadarnic speri lumina vieţii s-o mai vadă:
Nesăţios, Achèron nu scapă nici o pradă!
Dar ce spun? El trăieşte cît timp şi tu trăieşti;
Îl simt cu mine-alături cînd lîngă mine eşti...

Îl văd și îmi vorbește; iar inima mea... Iată,
Mi-am spus fără de voie simțirea tulburată....

HIPOLIT

În dragostea pe care statornic i-o purtați,
Chiar mort, pe soțul vostru la viață-l rechemați.
Iubirea voastră, doamnă, e tot atît de mare...

FEDRA

Da, îl iubesc și astăzi cu-aceeași înfocare
Dar nu pe-ndrăgostitul prea-schimbător mereu
Cum l-a văzut infernul pe dornicul Tezeu,
Pornit să necinstească pe însuși zeul morții;
Ci mîndru și statornic și dîrz în fața sorții,
Cuceritor de inimi, frumos cînd îl privești,
Așa precum sînt zeii, așa precum tu ești.
Avea același umblet, același fel de-a spune,
În ochii lui aceeași aleasă sfiiciune,
Cînd, ajungînd în Creta pe valul plutitor,
Fiicele lui Minos i-au dat iubirea lor.
Tu ce făceai? Și unde, pe ce țărm te lăsase,
Cînd lamura Eladei în juru-i se-adunase?
De ce, prea tînăr încă, lipsind dintre eroi,
Cu navele eline n-ai poposit la noi?
Nesățioasa fiară în vizuină-ascunsă,
S-ar fi-necat în sînge, de brațul tău, străpunsă;
Iar firul, călăuză pe-un drum fără sfîrșit,
Tot ție Ariana[1] ți l-ar fi dăruit.
Dar nu, însuflețită de-o dragoste fierbinte,
Eu însămi i-aș fi luat-o, cu gîndul, înainte.
Eu ți-aș fi pus în mînă vrăjitul fir de-argint,
Ca să-ți arate calea prin vastul labirint.
Ce griji și cîte temeri îți dă ființa dragă!
C-un singur fir ce-l depeni, iubirea nu se leagă!
În labirint, o dată cu tine-aș fi pornit,
Și moartea înfruntînd-o, te-aș fi călăuzit.

[1] Firul dăruit de Ariana l-a ajutat pe Tezeu să iasă din labirint, după ce ucisese Minotaurul.

S-ar fi ales, acolo, ce soartă mi-a fost dată:
Re-ntoarsă, sau pierdută cu tine deodată!

HIPOLIT

O, zei! Ce-aud! Ce-mi spuneți? Uitat-ați că Tezeu
E soțul vostru, doamnă? Mai mult: e tatăl meu!

FEDRA

De ce crezi oare, prinţe, că uit aceste nume?
Să fi pierdut eu grija de bunul meu renume?

HIPOLIT

Vă cer iertare, doamnă, și sînt nemîngîiat
C-am judecat prea aspru un gînd nevinovat.
Nu pot privirea voastră s-o-ndur și mi-e ruşine...

FEDRA

O, suflet fără milă, m-ai înțeles prea bine!
Mai lămurite vorbe n-aș fi putut să spun.
Ei bine, vei cunoaşte tot dorul meu nebun!
Iubesc! Să nu-ți închipui că-n dragostea mea mare,
Deși nevinovată, nu-mi fac nici o mustrare.
Cu-ngăduinți nedemne pornirea nu-mi sporesc
Și patimii din mine otrava nu-i hrănesc.
M-a prigonit cu ură a cerului mînie
Și-mi e de mine silă mai multă decît ție.
Mi-s martori zeii! Zeii ce-n suflet mi-au sădit
O patimă de care tot neamul mi-a pierit!
Da, zeii fără milă ce-și fac o sărbătoare,
Ducînd pe căi greşite o biată muritoare.
Mai e nevoie, oare, trecutul să ți-l spun?
Te-am izgonit, iubite, într-un nedrept surghiun;
Mă socoteai vrăjmaşă iar eu fugeam de mine;
Îți răscolisem ura, să mă feresc mai bine.
Zadarnice-au fost toate și-n van mă zbuciumam,
Mă dușmăneai mai tare, eu mai mult te iubeam.
Cu cît știam că suferi, mi-era mai dor de tine
Şi m-am topit în lacrimi, în flăcări, în suspine.

Ai înțelege, poate, și nu m-ai osîndi,
În ochii mei, o clipă măcar, dacă-ai privi.
Dar nici această tristă și grea mărturisire
Să nu crezi c-am rostit-o cu bună învoire....
Veneam să-mi apăr fiul de-un braț răzbunător,
Rugîndu-te să nu fii cu el ne-ndurător.
Zadarnică-ncercare, cînd dragostea din mine
Doar ție îți vorbește, te vede doar pe tine.
Răzbună-te! Lovește un gînd nelegiuit!
Tu, vrednic fiu, vlăstarul eroului slăvit,
Ucide-n mine monstrul, ce-n gheară mă strivește:
Tezeu e mort, iar Fedra pe Hipolit iubește!
Ucide fiara cruntă pe care-o port în piept,
Lovește fără milă în inimă, aștept!
Ea știe că plătește o vină-ngrozitoare,
Te cheamă, te dorește, murind nerăbdătoare.
Lovește! Hai! Iar dacă prea blîndă moarte-ți cer
Și crezi că sînt nedemnă de mîna ta să pier,
De nu se-ndură brațul viața să-mi sfîrșească,
În sîngele meu josnic nevrînd să se mînjească,
Dă-mi spada ta...

ENONA

Stăpînă, ce faci? O, ce-ai făcut!
Aud venind... Mi-e teamă să nu te fi văzut...
Să mergem! Mă-nspăimîntă ce clevetiri te-așteaptă...

SCENA 6

Hipolit, Teramen

TERAMEN

De cine fuge Fedra și încotro se-ndreaptă?
Și tu, de ce, stăpîne, la față te-ai schimbat?
De ce ești fără spadă și-atît de tulburat?

HIPOLIT

Prietene, să mergem. Ce aflu! Mi-e rușine
Și mă-nfior eu însumi, privindu-mă pe mine.
Pe Fedra... Nu, mai bine, acest secret urît
Sub lacătul tăcerii să fie zăvorît!

TERAMEN

Corăbiile-s gata și-un vînt prielnic bate;
Dar din Atena, doamne, vin vești neașteptate:
Cum triburile toate și-au spus al lor cuvînt,
Ales e-al vostru frate, iar Fedra v-a înfrînt.

HIPOLIT

Cum? Fedra?

TERAMEN

Da. Un crainic sosit azi în Trezena
Îi va aduce sceptrul, chemînd-o la Atena.
Copilul ei e rege.

HIPOLIT

Voi o cunoașteți, zei!
Aceasta e răsplata pentru virtutea ei!

TERAMEN

Dar în aceeași vreme, stăpîne, se zvonește
Cum că-n Epir, sub nume schimat, Tezeu trăiește!
Eu care-am fost acolo să-l caut, mă-ndoiesc...

HIPOLIT

Oricum, această veste eu n-o disprețuiesc.
Să cercetăm cu grijă cît e de-ntemeiată
Și dacă-i cu putință din cale să m-abată.
Să mergem; și oricîte primejdii-am înfrunta,
Să punem sceptru-n mîna ce-i vrednică-a-l purta.

ACTUL IV

SCENA 2

Tezeu, Hipolit

TEZEU

A, iată-l. Zei puternici, cum calcă de semeț
Ar înșela, perfidul, un ochi cît de isteț!
E oare cu putință o frunte păcătoasă
Să se arate lumii atît de luminoasă?
Nu-i o minciună-aceasta? Și nu s-ar cuveni
Să-i văd pe chip stigmatul ascunsei viclenii?

HIPOLIT

De ce, mărite rege, privirea ți-e mîhnită?
De ce această umbră pe fața ta slăvită?
Nu vrei îngrijorarea să mi-o încredințezi?

TEZEU

Să mă privești în față, viclene, mai cutezi?
Nu te-a trăznit din ceruri a fulgerelor pară?
A mai rămas, cruțată de brațul meu, o fiară?
Cum? după ce-o pornire spurcată te-a-ndemnat
Să necinstești cu pofte al tatălui tău pat,
Mai îndrăznești privirea să ți-o îndrepți spre mine,
Mai poți rămîne-n casa de care ți-e rușine?
În gaură de șarpe tu tot nu te-ai ascuns,
Să cauți locul unde eu încă n-am pătruns?
Fugi! Pleacă! De mînia mea dreaptă te ferește:
Nu înfrunta pornirea ce ura-mi răscolește.
Mi-e de ajuns năpasta de care-am fost lovit
Dînd viață unui astfel de fiu nelegiuit;
Nu vreau, în amintire, ca moartea-ți mișelească,
Trecutul meu de fapte mărețe să-l mînjească.
Fugi, de nu vrei ca-n Hades, pe loc să fii zvîrlit
În rînd cu toți tîlharii pe care i-am stîrpit
Cît timp lumina zilei în zări se mai arată,
Ferește-te-n Elada să te întorci vreodată.

Fugi! Pentru totdeauna acum te izgonesc
De pe întreg pămîntul pe care-l stăpînesc.
Iar tu, Neptun, ții minte, pe țărmurile tale,
Cum am răpus tîlharii ce mi-au ieșit în cale.
Atunci tu, te legaseși, voind să mă plătești,
Ca-ntîia rugăminte ce-ți fac, să-mi împlinești.
În lunga suferință din neagra închisoare
N-am implorat a tale puteri nemuritoare;
Cu darurile tale n-am fost risipitor
În așteptarea unui impas hotărîtor:
Răzbună-mă! Un tată nefericit ți-o cere;
Pe trădător lovește-l cu-ntreaga ta putere,
Pornirea lui mîrșavă sugrumă-i-o în piept.
Cu cît vei fi mai aprig, cu-atît vei fi mai drept.

HIPOLIT

Îmi pune-n seamă Fedra o josnică iubire?
Mă înspăimîntă-această nedemnă-nvinuire!
Atît de ne-nțelese-ncercări mă copleșesc;
Cuvîntul îmi îngheață și nu pot să vorbesc.

TEZEU

A, tu doreai, infame, ca Fedra să primească
Să-ngroape sub tăcere purtarea-ți mișelească?
Dar, ca să n-am dovadă, de ce nu te-ai ferit
Să-i lași în mînă spada de care te-ai slujit?
Sau, ar fi fost mai bine, ca mîna ta spurcată,
Și sufletul și graiul să i le curmi, deodată.

HIPOLIT

De-o astfel de năpastă atît de greu jignit,
Să spun tot adevărul, aș fi îndreptățit.
Dar voi păstra o taină ce ți-ar spori durerea;
Spre-a-ți da întreaga cinste, îngăduie-mi tăcerea
Și fără să te supăr cu cel mai mic cuvînt,
Gîndește-te, stăpîne, ce-am fost și cine sînt.
Greșelile mărunte vestesc păcatul mare;
Cine-a greșit o dată, oricînd va fi în stare

Să săvîrşească fapta cea mai de neiertat.
Sînt felurimi de trepte, şi-n cinste, şi-n păcat;
Nicicînd în lumea-aceasta o inimă curată
N-a coborît în fundul mocirlei, dintr-o dată.
N-ajunge-o zi să facă din omul virtuos,
Un ucigaş nemernic cu gînd incestuos.
Eu am crescut la sînul unei regine caste
Şi-n sînge nu port urma unor porniri nefaste;
Neîntrecutul dascăl, cumintele Piteu,
A fost în anii tineri, îndrumătorul meu.
Nu mă cinstesc eu singur cu măguliri deşarte
Dar, dacă de-o-nsuşire avui vreodată parte,
Cu toată ura, doamne, cred c-am dispreţuit
Păcatele de care sînt azi învinuit;
Şi-n Grecia întreagă nu-i nimeni să nu ştie
C-am apărat virtutea pîn-la sălbăticie.
Spun toţi că sînt prea aspru şi prea semeţ sînt eu.
Lumina nu-i mai pură decît cugetul meu.
Şi Hipolit deodată, să-ncerce mişeleşte...

TEZEU

Mîndria ta, infame! ea însăşi te-osîndeşte.
Priveai cu nepăsare iubirea, dinadins,
Şi numai Fedra gîndul mîrşav ţi l-a aprins.
Fugind de celelalte, cu poftă vinovată,
Dispreţuiai, viclene, o dragoste curată.

HIPOLIT

Nu, tată, e zadarnic acum să-ţi mai ascund:
Mi-e inima cuprinsă de-un simţămînt profund.
Mărturisesc greşeala, pe cea adevărată:
Nesocotindu-ţi voia, iubesc! Mă iartă, tată...
Frumoasa Aricia în vraja ei m-a prins,
Fiica lui Palante pe fiul tău l-a-nvins.
Iar inima-mi ce-nfruntă a ta împotrivire
Închină Ariciei întreaga ei iubire.

TEZEU

Ți-e dragă, nu? Cu-asemeni minciuni vrei să-mi răspunzi?
Îți născocești o vină ca pe-alta să ascunzi.

HIPOLIT

De șase luni, stăpîne, mi-e inima robită;
Veneam să-ți spun, cu teamă, iubirea-mi tăinuită...
Tu stărui în greșeală? Nu crezi nici un cuvînt?
Ce poate să-ți vorbească? Ce groaznic jurămînt?
Dar martor mi-e pămîntul și toate cele sfinte...

TEZEU

Sînt darnici toți tîlharii în false jurăminte.
Taci, nu vorbi! Ajunge, destul te-am ascultat.
Virtutea mincinoasă, prea mult ți-ai lăudat.

HIPOLIT

Îți par fățarnic, tată, și plin de viclenie.
În cugetul ei, Fedra, dreptatea mea o știe.

TEZEU

De groaznica-mi mînie, mai bine te-ai ascunde!

HIPOLIT

Pe cîtă vreme, doamne, mă izgonești, și unde?

TEZEU

De-ai merge mai departe de stîlpii lui Alcide[1],
Și tot prea mult aproape te-aș socoti, perfide!

HIPOLIT

Împovărat de ura cu care mă lovești,
Voi mai găsi prieteni, cînd tu mă osîndești?

---

[1] (Coloanele lui Hercule) numele Gibraltarului în mitologia greco-romană.

TEZEU

Mergi dar l-acei prieteni care-ți admiră gestul,
Proclamă adulterul și proslăvesc incestul;
Nemernici fără cinste, nelegiuiți și răi,
Sortiți parcă să fie ocrotitorii tăi.

HIPOLIT

Incestul? Adulterul? Ce groaznice cuvinte!
Nu spun nimic, stăpîne, dar să-ți aduci aminte
Că Fedra e din neamul, de tine cunoscut,
În care-aceste crime prea des s-au petrecut.

TEZEU

Pornirea-ți ne-nfrînată începe să se-ntreacă:
E ultima mea vorbă. Să piei din față! Pleacă!
Ieși! N-aștepta rușinea, nemernic trădător,
Să pun să te gonească în văzul tuturor.

SCENA 3

Tezeu
(singur)

TEZEU

Spre veșnica-pierzare, te-ndreaptă mișelește.
Jurînd pe Styx[1] de care și-un zeu se îngrozește,
Neptun și-a dat cuvîntul; și-l va îndeplini.
Pedeapsa lui te-așteaptă, nu te mai poți feri!
Eu te-am iubit; și astăzi, cu toată-a ta jignire,
Sfîrșitul ce te-așteaptă mă umple de mîhnire;
Să-ți hotărăsc osînda tu însuți m-ai silit.
Nicicînd n-a fost un tată atît de crud lovit!
O, zei! care-mi cunoașteți durerea fără nume,
Cum am putut un astfel de fiu s-aduc pe lume?

[1] Fluviu din mitologie care înconjura infernul de șapte ori. Jurămîntul pe Styx, chiar și pentru zei, era un jurămînt suprem.

ACTUL V

SCENA 6

Tezeu, Teramen

TEZEU

A, Teramen! Ce veste? Doresc pe fiul meu!
Eu ți l-am dat în grijă sub buna ta-ndrumare.
De ce aceste lacrimi și-această desperare!
Și fiul meu ce face?

TERAMEN

Tîrziu v-ați răzgîndit!
Stăpîne, fiul vostru din viață s-a sfîrșit.

TEZEU

O, zei!

TERAMEN

N-a fost pe lume ființă mai curată,
O inimă mai bună și mai nevinovată.

TEZEU

Cînd l-am chemat la mine și brațele-am deschis,
De ce cu-atîta grabă, voi, zei, mi l-ați ucis?
Și cine l-a dat morții? Ce braț al nedreptății?

TERAMEN

Abia ne depărtasem de porțile cetății.
Priveam pe fiul vostru în carul lui mergînd.
Soldații lui din gardă îl însoțeau, tăcînd.
Pornise spre Micena, cu gîndul dus departe
Și frînele din mînă le dase la o parte.
Fugarii lui năvalnici, atît de-obișnuiți
De glasul lui s-asculte, pășeau acum mîhniți,
Cu ochii stinși, cu fruntea înspre pămînt plecată
Părînd a-i înțelege gîndirea întristată.
Cînd, din adîncul mării un glas înfricoșat

Tăcerea sfîșiind-o, spre cer s-a înălțat,
Iar din pămînt, un urlet porni în largul zării,
Voind parcă-a răspunde acelui glas al mării.
Cum sîngele din vine ne-ngheață, am simțit;
Zburlindu-și coama, caii de spaimă-au tresărit.
Atunci, pe-ntinsul mării cu valuri înspumate,
S-a ridicat un munte de ape-nvolburate;
Apoi s-a spart în două talazuri furtunos,
Zvîrlind sub ochii noștri un monstru fioros.
Avea pe frunte coarne puternice de taur,
Învești mîntat ca peștii, cu galbeni solzi de aur;
O fiară-ngrozitoare, balaur ucigaș
Încolăcindu-și trupul de șarpe uriaș;
Se-nfiora pămîntul de mugetu-i năpraznic,
Nu mai văzuse cerul un monstru-atît de groaznic!
Umpluse de miasme văzduhu-nveninat,
Iar valul ce-l purtase s-a tras înspăimîntat.
Nu îndrăznise nimeni să-i mai privească fața,
Și toți fugeau spre templu, să-și mîntuiască viața.
Și numai unul singur, viteazul Hipolit,
Al tatălui fiu vrednic, fugarii și-a oprit.
El prinde-n mînă lancea și fără ezitare
O-mplîntă adînc în șoldul înfricoșatei fiare;
Iar monstrul, de durere și furie urlînd,
Rănit se zvîrcolește cu trupul sîngerînd;
Din gura lui ies flăcări, se zbate și se strînge,
Acoperind fugarii cu foc, cu fum, cu sînge,
Cuprinși de spaimă, caii pornesc în joc nebun,
Nu mai aud porunca și nu se mai supun.
Să-i țină-n frîu, stăpînul zadarnic se silește,
Zăbala lor în spumă de sînge se-nroșește;
Și unii spun că-n goană un zeu s-ar fi zărit,
Cum asmuțea din urmă fugarul îngrozit.
Scăpați din hățuri, caii pe-un drum de stînci coboară,
Cînd osia se frînge și caru-n țăndări zboară,
Iar Hipolit, viteazul, neputincios acum,
Împiedicat de frîuri, se prăbușește-n drum.
Iertați-mi, vă rog, plînsul. Aceste clipe grele

Vor fi pînă la moarte durerea vieții mele.
Pe fiul vostru, doamne, cu ochii l-am văzut
Tîrît prin praf de caii pe care i-a crescut.
Fugeau! Și de poruncă nu mai voiau să știe,
Iar trupul lui, în goană era o rană vie.
De strigătele noastre tot țărmu-a tresărit!
Din iureșul lor, caii, tîrziu s-au domolit,
Lăsîndu-i trupu-n preajma locașurilor sfinte,
În care-i zac strămoșii sub lespezi de morminte.
Am alergat acolo; ostașii lui la fel:
Era stropit cu sînge tot cîmpul pîn-la el
Și-am străbătut cu groază o cale însemnată
Pe stîncile-nroșite de carnea-i sfîșiată.
Ajung, îl strig pe nume... El mîna mi-a întins
Și, închizîndu-și ochii, mi-a spus, cu glasul stins:
„Răpus fără de vină de-a cerului urgie,
Eu mor... Îți las în grijă pe trista Aricie.
Iar dacă-al meu părinte, văzînd că s-a-nșelat,
Și-a osîndit prea lesne un fiu nevinovat,
De va voi odihnă să pot afla în moarte,
Cu sclava lui, tu spune-i, mai darnic să se poarte.
Să-i dea..." Cu-aceste vorbe, eroul s-a sfîrșit
Și mi-a rămas pe brațe un trup măcelărit,
Pe care zeii vitregi voit-au să-l lovească
Și-acum, nici al său tată n-ar ști să-l recunoască.

TEZEU

O, fiul meu! Speranța de care sînt lipsit!
Voi, zei fără-ndurare, prea lesne m-ați slujit!
Ce remușcări cumplite îmi vor fi date mie!

TERAMEN

Atunci sosi în taină sfioasa Aricie.
Fugînd de voi, stăpîne, venea la soțul ei,
Să se unească-n fața puternicilor zei.
Se-apropie și vede, pe iarba înroșită,
(Cum a putut să-ndure priveliștea cumplită?)
Pe Hipolit, cu chipul de nerecunoscut.

Voise să se-nșele ea însăși, la început:
Zăcea zdrobit viteazul cel mai iubit din lume,
Ea îl privea și totuși îl mai chema pe nume.
Apoi, îngrozitorul sfîrșit înțelegînd,
Strigîndu-și deznădejdea și zeii blestemînd,
Cu mîinile de gheață, cu moartea în privire
Căzîndu-i la picioare, rămase-n nesimțire.
Ismena o-nsoțise; în plîns și-n mîngîieri
Ea a redat-o vieții și veșnicei dureri.
Iar eu, urîndu-mi viața, v-aduc spre-neredințare
Voința cea din urmă a unui suflet mare;
Vreau să-mplinesc solia ce mi-e atît de grea,
Pe care-n clipa morții mi-a dat-o-n grija mea,
Dar văd venind, stăpîne, vrăjmașa-i ne-ndurată....

SCENA 7

Tezeu, Fedra, Teramen, Panopa, ostași din gardă

TEZEU

Ei, fiul meu, regină, e mort. Ești împăcată?
Ce-ndreptățite temeri! Ce gînd neliniștit,
În inimă iertîndu-l, îmi dă de bănuit!
E mort! Ești răzbunată și victima te-așteaptă.
Proclamă-ți biruința, de-i dreaptă ori nedreaptă.
Primesc să fiu acela pe care-l amăgești:
E vinovat, de vreme ce tu-l învinuiești
Sfîrșitul lui mi-ajunge, ca plînsul să-mi hrănească,
Nu-mi trebuie iscoade să mă mai lămurească;
Durerii mele nimeni nu poate să-l redea
Și n-ar fi mai ușoară nenorocirea mea.
De tine și de țară voiesc să plec departe,
Să nu-l mai văd-nainte-mi pe fiul meu în moarte.
De groaznica-amintire a morții urmărit,
Aș vrea să fiu, de mine, eu însumi surghiunit.
O lume-ntreagă fapta nedreaptă-mi osîndește
Și numele meu mare durerea mi-o sporește!

Mai lesne m-aș ascunde, de-aș fi necunoscut.
Urăsc pînă și darul ce zeii mi-au făcut;
Voi plînge-n rătăcire funesta-mi rugăminte
Și nu le voi mai cere nimic, de-aici-nainte;
Cu orișicite bunuri mă vor fi răsplătit,
Nu vor putea vreodată să-mi dea ce mi-au răpit.

FEDRA

Tezeu, vin să pun capăt tăcerii blestemate
Pe fiul tău să-l apăr de-o mare nedreptate.
El n-avea nici o vină.

TEZEU

O, tată urgisit!

Iar eu l-am dat pieirii, așa cum ai dorit!
Și crezi, ucigătoareo, că pot să iert vreodată...

FEDRA

Tezeu, te rog ascultă... Mi-e vremea măsurată.
Eu sînt aceea care spre fiul tău curat
Mi-am îndreptat dorința și-al gîndului păcat:
În sîngele meu, zeii au strecurat incestul!
Nemernica Enona a pus la cale restul.
Temîndu-se că poate cinstitul Hipolit
Va da-n vileag iubirea ce-atît l-a îngrozit,
Văzîndu-mi tulburarea ea s-a grăbit, haină,
Asupra lui s-arunce o-nchipuită vină.
S-a pedepsit ea însăși. Mînia mea văzînd,
A căutat în valuri sfîrșitul ei prea blînd.
Mi-aș fi curmat cu spada o viață osîndită
Dar n-am voit ca cinstea s-o las învinuită.
Dorind să-ți spun eu însămi de ce mustrare mor,
În moarte-am vrut pe-o cale mai lungă să cobor;
Mi-am strecurat în sînge, încet, otrava-aceea
Pe care în Atena o pregătea Medeea.
În inimă veninul îl simt cum a ajuns,
Fiorul rece-al morții tot trupul mi-a pătruns.

Privirea mea, prin ceață, abia de mai zărește
Și cerul și pe soțul ce mă disprețuiește.
Iar moartea, care stinge lumina-n ochii mei,
Va șterge pata neagră din strălucirea ei...

PANOPA

Regina moare...

TEZEU

Fie ca fapta-i blestemată
Să piară în uitare, cu moartea ei deodată!
Greșeala cunoscîndu-mi acum, vai! prea tîrziu,
Mă duc să plîng la capul zdrobitului meu fiu,
Să-i scald în lacrimi fața și trupul plin de sînge,
Să ispășesc o rugă ce inima mi-o frînge.
Vreau numele lui mare cu slavă să-l cinstesc
Și spre-a-mblînzi pe zeii ce umbra i-o păzesc,
Uitînd o veche vrajbă, iertînd o inamică,
Iubita lui să-mi fie, nu sclavă, ci fiică.[1]

[1] Traducere de Tudor Măinescu. Din volumul: *Racine: Teatru*, Clasicii literaturii universale, Editura de stat pentru literatură și artă, 1959.

MOLIÈRE (JEAN-BAPTISTE POQUELIN)

(1622—1673)

După studii de drept, încheiate la douăzeci de ani, Jean-Baptiste Poquelin renunță la cariera de avocat, dedicîndu-se cu pasiune teatrului, sub numele de Molière. După ce acumulează ca actor, o bogată experiență, Molière începe să compună după 1645 mici divertismente, pentru ca abia în 1655 să se producă adevăratul său debut ca autor de comedii cu *Nechibzuitul*, urmat în 1656 de *Dragoste cu toane*. Primul mare succes îl constituie farsa *Prețioasele ridicole* (1659) după care Molière se stabilește definitiv la Paris cu trupa lui. Urmează, în cei doisprezece ani pe care-i mai are de trăit, o abundentă creație în cadrul căreia se înscriu numeroase capodopere: *Sganarel sau Încornoratul închipuit* (1660), *Școala bărbaților* (1661), *Pisălogii (Les Fâcheux*, 1661), *Școala nevestelor* (1662), *Critica Școlii nevestelor* (1663), *Improvizația de la Versailles* (1663), *Căsătorie cu de-a sila (Le Mariage forcé*, 1664), *Tartuffe sau Impostorul* (prima versiune datează din 1664), *Don Juan sau Ospățul de piatră* (1665), *Amorul medic* (1666), *Mizantropul* (1666), *Doctorul fără voie* (1666), *Amphitryon* (1668), *Georges Dandin sau soțul păcălit* (1668), *Avarul* (1668), *Domnul de Pourceaugnac* (1669), *Burghezul gentilom* (1670), *Vicleniile lui Scapin* (1671), *Contesa de Escarbagnas* (1671), *Femeile savante* (1672), *Bolnavul închipuit* (1673). Jucînd pentru a patra oară rolul lui Argan din această ultimă comedie, Molière are o violentă hemoptizie și, transportat acasă, moare după cîteva ore: 17 februarie 1673.

ȘCOALA NEVESTELOR

(1662)

Intriga acestei comedii este aproape aceeași cu cea din *Școala bărbaților*, lui Arnolf corespunzîndu-i Sganarel din piesa anterioară. Și totuși, Arnolf e un carac-

ter comic mult mai adînc şi complex decît omologul său. *Şcoala nevestelor* e o comedie care-şi propune să dezbată o problemă de educaţie. Bărbat în puterea vîrstei, Arnolf n-a vrut niciodată să se căsătorească din teama de a nu fi înşelat. Pentru a-şi împlini însă firescul ideal matrimonial, a crescut la ţară, la o mănăstire, o fată săracă şi, cum aceasta a devenit nubilă (are şaisprezece ani), se pregăteşte s-o ia de nevastă. Arnolf se îngrijise, desigur, ca Agnès să fie educată după „principiile" sale, pe care le mărturiseşte prietenului său Crisald într-o discuţie ce are loc chiar la începutul piesei. Dar naiva Agnès — pe care Arnolf şi-o închipuia, încîntat, ca pe o suavă „idioată" — se îndrăgosteşte de Horaţiu, un tînăr galant, care la rîndul lui o iubeşte. Culmea e că Horaţiu, fiul unui amic al lui Arnolf, îi povesteşte chiar acestuia cum s-a îndrăgostit de Agnès. Intriga se complică prin tot felul de quiproquouri, care depăşesc însă simplul comic de situaţii, iluminînd tot mai adînc caracterul lui Arnolf. Burghez bogat, acesta, după ce şi-a cumpărat un titlu nobiliar şi un nume (Monsieur de la Souche), crede că în lume totul se poate cumpăra, obiecte şi sentimente, fără deosebire. Concepţiile lui Arnolf primesc riposta vieţii. El trăieşte o experienţă dureroasă, ridicolă dar şi capabilă să stîrnească într-un anume fel mila spectatorului.

ACTUL I

SCENA I

(fragment)

ARNOLF

Cînd nu eşti prost, o proastă alege-ţi de nevastă.
Soţia ta, amice, firește, e deşteaptă,
Dar nici o bănuială prin asta nu-ţi deşteaptă?
Talentele nevestei — cunosc atîtea cazuri —
Aduc întotdeauna bărbatului necazuri.
Eu, să mă-nham alături de-o intelectuală?

Să-mi scoată mie ochii cu-o vorbă radicală?
În versuri și în proză nevasta să compună,
Și-n casa mea s-aducă artiști și lume bună?
Iar eu să fiu în spate, bărbatul, om de treabă,
Dihania de care nici dracul nu întreabă?
A nu! Nu vreau nevastă din rîndul celor culte;
Femeia care scrie cunoaște, vai, prea multe...
Eu vreau ca jumătatea să fie nu sublimă,
Ci toantă; să nu știe ce este aia „rimă".
Iar de va fi să joace și dînsa „corbillon"[1]
În loc de-o vorbă care se termină în „on"
Aiurea să trîntească un alt cuvînt „papară"!
Într-un cuvînt,să fie de-o ignoranță rară;
Atît îi cer să știe: să coasă, să se-nchine,
Să toarcă și să țină necontenit la mine.

CRISALD

Zi, ții tu dinadinsul să fie mărginită?

ARNOLF

Vreau mai degrabă una, și proastă și pocită,
Decît o iscusită cu chipul îngeresc.

CRISALD

Dar mintea, frumusețea...

ARNOLF

Eu cinstea prețuiesc!

CRISALD

Cum poți permite unei femei așa modeste
Să vadă clar că este cinstit, și ce nu este?
Și ai să fii în stare, gîndește-te mai bine,
Să ții întreaga viață o vită lîngă tine?
În foc ai pune mîna că mintea nu te-nșală,

[1] Joc de societate, în care jucătorii sînt obligați să răspundă la cuvîntul „corbillon" cu alte cuvinte terminate tot în „on".

Cînd liniștea ți-o bizui pe-o simplă socoteală?
O iscusită poate ușor de tot cădea,
Dar mai întîi de toate ea trebuie să vrea,
În vreme ce o toantă, cu sufletul curat,
Inconștientă face același greu păcat.

ARNOLF

Îți mai aduci aminte ce-a zis Pantagruel[1]
Cînd îl pisa c-o astfel de predică-model?
„Dă-mi zor să iau nevastă oricum, dar nu netoată,
„Fă gură, sparge-ți pieptul și varsă-ți fierea toată;
„Cînd te-o lăsa puterea, ai să rămîi trăsnit
„Că toată elocința nimic n-a folosit!"

CRISALD

De-acuma tac.

ARNOLF

Ca alții, am planul meu și eu;
Nevasta, ca și haina, o vreau pe gustul meu.
Avere am destulă ca scumpa mea soție
Să știe ce-i huzurul doar datorită mie;
Și pururea supusă și recunoscătoare
Să nu mai pomenească de naștere sau stare.
Cuminte, serioasă, cu ochii plîngători,
Mi-a inspirat iubire la patru anișori;
Cum eu știam că mă-sa o scoate greu la capăt
În neagra sărăcie, pe loc mi-am zis: o capăt!
Cînd vrednica țărancă află dorința mea,
Se bucură din suflet că scapă de-o belea.
Apoi, la schit, ferită de influențe rele,
A fost crescută după principiile mele,
Căci privegheam de-aproape cu multă stăruință,
S-o facă idioată cît este cu putință.

[1] Aluzie la Pantagruel, personaj din romanul lui Rabelais, „Gargantua și Pantagruel", care judecă în același fel ca și Arnolf („Gargantua și Pantagruel", cartea a III-a).

Din fericire truda mi-a fost încoronată
Și, mare, am văzut-o așa nevinovată,
Încît slăvii pe Domnul că mi-a ursit să am
Femeia ideală pe care o visam.
Am scos-o deci. Cum însă în casa mea venea,
Pe lîngă lume bună, și lume mai așa,
O adusei aicea — ca om prevăzător —
În casa asta, unde nu poți intra ușor;
Și ca să nu-i strice pornirile curate,
Aci toți servitorii sînt vite încălțate.
Ai să mă-ntrebi, desigur: Ce-mi pasă ce-ai făcut?
Ei bine, ca să afli cît sînt de precaut,
Fiindcă ne cunoaștem prea bine amîndoi,
Te rog să vii diseară și să cinezi cu noi.
S-o cercetezi de-aproape, cu de-amănuntul și
Să-mi spui pe urmă dacă mai crezi că pot greși.

CRISALD

Ne-am înțeles.

ARNOLF

Vei spune de pot să pun temei
Pe creșterea aleasă și inocența ei.

CRISALD

O! În privința asta, din cele ce mi-ai spus,
Eu cred...

ARNOLF

Realitatea e totuși mai presus.
Naivitatea-i oarbă mă lasă în extaz
Și toarnă cîte una de fac atîta haz.
Deunăzi — ascultă să vezi cît e de slabă —
O văd, mă rog, că vine sfioasă și mă-ntreabă,
Cu o seninătate să nu-i găsești pereche:
„Pe unde se fac oare copiii? Prin ureche?“

ACTUL V

SCENA 6

Arnolf, Agnès

ARNOLF

(ascunzîndu-şi faţa cu mantaua şi prefăcîndu-şi vocea)

Hai, puiule, hai, dragă, nu-i locul tău aci,
De-acum în altă parte te voi adăposti,
Vei fi ascunsă bine, păzită ca-n serai.

(Descoperindu-se)

Mă recunoşti?

AGNÈS

Vai, Doamne!

ARNOLF

Mironisiţo! hai,
Te-apucă bîţîiala? Privirea mea te-ngheaţă?
Te înţeleg, fetiţo; n-ai vrea să fiu de faţă.
Ţi-am tulburat idila, ţi-am năruit tot planul.

(Agnès caută cu ochii pe Horaţiu.)

Zadarnic, blestemato, îţi cauţi curtezanul!
Acum e prea departe spre a-ţi da un ajutor.
Aşa de tinerică, şi-ţi trebuie amor!
Atotneştiutoare de nu mai ai pereche,
Întrebi de nu se face copilul prin ureche,
Şi-n toiul nopţii totuşi primeşti un fasonel
Şi fugi de-acasă-n taină să te-nhăitezi cu el!
Trăsnite-ar!... Filfisonul îţi dezmorţise gura!
La el te-nchini, şi mie încerci să-mi faci figura?
Aşa pe negîndite te-ai nărăvit în rele,
Şi nu-ţi mai este frică de stafii şi de iele?
Craidonul, peste noapte, ţi-a dat curaj, pesemne?
Cum ai ajuns la astfel de vicleni nedemne?

Te-am oploșit de mică și tu te porți hapsîn!
Tu, viperă pe care te-am încălzit la sîn,
Cum ai făcut ochi, gata ai și sărit la mine!
Aceasta e răsplata? Nemernico, rușine!

AGNÈS

De ce răcnești acuma?

ARNOLF

N-am dreptul să răcnesc?

AGNÈS

În cele făptuite vro vină nu-mi găsesc.

ARNOLF

Să fugi c-un mușunache nu-nseamnă mîrșăvie?

AGNÈS

Dar el și-a dat onoarea că vrea să-i fiu soție.
Și dumneata, seniore, chiar ieri ai afirmat
Că după cununie amorul nu-i păcat.

ARNOLF

O fi, dar hotărîsem să fii soția mea,
Ți-am spus-o categoric; i-așa, ori nu-i așa?

AGNÈS

Așa e, ai dreptate, dar fără șovăire
Susțin că el îmi pare mai potrivit ca mire.
Cu dumneata alături aș suferi cumplit.
Discursul dumitale, ce vrei, m-a îngrozit.
Horațiu niciodată nu mi-a vorbit astfel.
Și foarte bucuroasă m-aș mărita cu el.

ARNOLF

Ți-e drag, nenorocito, te-a prins în lațul lui!

AGNÈS

Mi-e drag.

ARNOLF

Şi ai curajul în faţă să mi-o spui?

AGNÈS

Şi pentru ce n-aş spune-o de vreme ce aşa-i?

ARNOLF

De amor aveai nevoie, neobrăzato?

AGNÈS

Vai!
Nu sînt răspunzătoare, doar el e vinovat;
Eu nici nu mi-am dat seama cînd lucrul s-a-ntîmplat.

ARNOLF

Să fi gonit iubirea ce-n suflet ţi se-mplîntă.

AGNÈS

Dar poţi goni vrodată aceea ce te încîntă?

ARNOLF

Şi nu ţi-a dat prin minte că mie-mi va displace?

AGNÈS

Cui, dumitale? Doamne! ce rău îţi poate face?

ARNOLF

O, nici un rău, din contră, sînt încîntat, vezi bine:
Nu mă iubeşti adică?

AGNÈS

Pe dumneata?

ARNOLF

Pe mine.

AGNÈS

Vai, nu.

ARNOLF

Cum, nu!?

AGNÈS

Vrei poate să mint?

ARNOLF

De ce, mă rog,
Nu m-ai iubi pe mine? Da' ce, sînt chior, olog?

AGNÈS

Mă-nvinuiești degeaba; de ce n-ai fost în stare
Să-mi cucerești iubirea? Nu te-am oprit, îmi pare.

ARNOLF

M-am străduit, dar timpul zadarnic l-am pierdut.

AGNÈS

Se vede că Horațiu a fost mai priceput;
Mi-a cîștigat amorul în cîteva minute.

ARNOLF

(aparte)

Auzi afurisita, începe să discute!
Atîtea argumente n-ar da nici o savantă.
N-o cunoșteam; sau poate că-n viclenii o toantă
Întrece pe bărbatul cel mai inteligent.

(Către Agnès)

Să discutăm, fetițo, căci văd că ai talent.
Răspunde: pentru altul te-am îmbuibat mereu
Atît amar de vreme din buzunarul meu?

AGNÈS

Să faci o socoteală de cele cheltuite,
Că-ți va plăti Horațiu.

ARNOLF

(încet, aparte)

Mă scoate din sărite!

(Tare.)

Cu ce o să-mi plătească, pîrlitul tău, ingrato
Neobosita grijă ce veșnic ți-am purtat-o?

AGNÈS

Dar pînă într-acolo, ce grijă mi-ai purtat?

ARNOLF

Cum, ai uitat pesemne că eu te-am educat!

AGNÈS

Îți mulțumesc, seniore, îți foarte mulțumesc,
Cu creșterea primită am drept să mă fălesc!
Crezi oare că mă-ncîntă, că nu pricep în fine
Cît sînt de ignorantă? Dar mie mi-e rușine.
Și vreau să scap o dată de această umilință,
Să nu mai trec drept proastă, de-mi este cu putință.

ARNOLF

Cum? Fugi de ignoranță, și fără nici o teamă
Primești să-ți deie lecții un crai?

AGNÈS

De bună-seamă,
Căci m-a-nvățat doar dînsul ce brumă știu, și lui
Îi port recunoștință, nu dumitale.

ARNOLF

Cui?

Nu știu ce mă oprește să-ți ard vreo cîteva,
Să tai din rădăcină obrăznicia ta;
Atîta semeție mă umple de venin
Și trei perechi de palme m-ar răcori puțin.

AGNÈS

Nu te opresc, seniore, loveşte dacă vrei.

ARNOLF

(aparte)

M-a dezarmat privirea şi suferinţa ei.
M-a-nduioşat c-o vorbă, iar fapta ei cea tristă
Acuma pentru mine aproape nu există.
Ce ţi-e şi cu amorul! Priviţi-le cum sînt!
Şi totuşi după ele ne dăm cu toţii-n vînt!
Nu-i om să nu cunoască păcatele lor grele:
Îşi fac de cap într-una, vor numai să înşele,
Li-s maţele pestriţe, iar inima-ngheţată
Sînt slabe ca o cîrpă şi proaste ca o gheată,
Ne sapă şi ne surpă, şi totuşi noi bărbaţii
Ne vindem şi cămaşa să le intrăm în graţii!

(Către Agnès)

Ei, hai să facem pace, hai, mică trădătoare,
În marea mea iubire te iert, deşi mă doare;
Admiră sacrificiul şi bunătatea mea,
Şi-n schimb ca un omagiu, redă-mi iubirea ta.

AGNÈS

Eu foarte bucuroasă aş vrea să-ţi fiu pe plac,
Ce m-ar costa adică dac-aş putea s-o fac?

ARNOLF

Încearcă, puiculiţă, că e uşor de tot.
Ascultă doar o clipă suspinele ce scot,
Priveşte-mi ochii galeşi, profilul meu frumos,
Şi uită-l pe Horaţiu; dă-l naibii de mucos!
Cu mine, mititico, vei fi mai fericită;
Prin farmece tîlharul te-mpinge spre ispită,
Dar tu ai datoria să nu te laşi înfrîntă.
Eu sînt convins de-altminteri că vei rămîne sfîntă.
Împărtăşeşte, puică, amorul meu adînc,

Și te alint, te mîngîi, te pup și te mănînc;
Fac tot ce vrei, micuțo, și nu te țin de rău
Nici nu mai zic nimica, Agnès, sînt robul tău.

(Încet, aparte)

Ce-nseamnă pasiunea! Vai cîtă degradare!

(Tare)

Amorul meu pe lume pereche nu mai are;
Vrei probe de iubire? Îți dau imediat.
Dorești să plîng cu hohot? sau poate să mă bat?
Vrei oare să-mi smulg părul? să-mi spintec beregata?
Ce vrei tu de la mine? Răspunde... Eu sînt gata
Să-ți dovedesc iubirea prin orișice mijloc.

AGNÈS

Te străduiești zadarnic, nu m-ai mișcat de loc.
Horațiu doar cu o vorbă făcea mai mult.

ARNOLF

Așa?
Mă-nfrunți, mă scoți din pepeni? Dar tot vei fi a mea!
Să-ți faci bagajul iute!... Auzi, auzi! Caiafa!...
O să mai pupi orașul cînd mi-oi vedea eu ceafa!
Vrei să-mi înfrîngi voința, mă faci să-mi ies din fire,
Dar lasă că de-acuma te-nfund la mînăstire![1]

[1] Traducere de George F. Gesticone. Din volumul: *Molière: Opere*, vol II, Clasicii literaturii universale, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.

CRITICA ȘCOLII NEVESTELOR
(1663)

Spre deosebire de Corneille și Racine care și-au exprimat ideile lor despre teatru în texte cu caracter teoretic (Prefețe sau Discursuri), Molière și-a concentrat opiniile despre arta sa în două piese. Una din ele reprezintă replica lui Molière la polemica declanșată de spectacolul cu *Școala nevestelor* (1662). Comedia stîrnise, alături de înfocate elogii, reacții'e critice ale unor cercuri prețioase și totodată ale unor scriitori, astăzi obscuri, geloși pe reputația crescîndă a lui Molière. În *Critica Școlii nevestelor*, ripostînd tuturor atacurilor pline de venin, autorul își imaginează o discuție ce are loc în salonul Uraniei. Sînt expuse, astfel, argumentele adversarilor lui Molière (prin gura marchizului, a prețioasei Climena și a poetului invidios Lysidas), împreună cu contraargumentele, pline de forță de convingere, ale partizanilor săi (Urania, Eliza și purtătorul de cuvînt al autorului, Dorant). Precizările pe care le aflăm în textul piesei sînt esențiale pentru înțelegerea adecvată a esteticii lui Molière și pentru situarea ei în contextul esteticii clasicismului.

SCENA 7

(fragment)

LYSIDAS

Nu-mi stă în obicei să vorbesc pe cineva de rău, ba chiar sînt destul de îngăduitor cu operele altora. Dar, în fine, fără să jignesc sentimentul de prietenie pe care domnul cavaler îl arată autorului, va trebui totuși să-mi recunoașteți dreptatea cînd spun că acest soi de comedii nu sînt, la drept vorbind, chiar comedii, și că e o mare deosebire între

toate fleacurile astea și frumusețea pieselor serioase. Totuși, lumea de azi nu înțelege și cade ușor în cursă. Numai la comedii aleargă toți, și operele mari rămîn părăsite într-o singurătate jalnică, în timp ce niște adevărate nerozii atrag tot Parisul. Vă mărturisesc, simt că mi se rupe uneori inima; și e mai mare rușinea pentru Franța.

CLIMENA

E drept că în privința asta gustul oamenilor este peste măsură de pervertit, și că secolul nostru, pe zi ce trece, se face tot mai mîrlănesc.

ELIZA

Bine spus; se face tot mai mîrlănesc! Dumneavoastră ați născocit expresia asta, doamnă?

CLIMENA

Ei!

ELIZA

Bănuiam eu!

DORANT

Va să zică, domnule Lysidas, credeți că nu există spirit și frumusețe decît în poemele serioase, și că piesele comice sînt niște nerozii, care nu merită nici o vorbă bună?

URANIA

Eu, una, nu sînt de părerea asta. Fără îndoială că o tragedie e ceva foarte frumos cînd e bine adusă din condei; dar și comedia își are farmecul ei, și eu socot că și una și alta sînt la fel de greu de compus.

DORANT

Desigur, doamnă; ba chiar, cînd e vorba de a ști care e mai greu de scris, cred că dacă ați face să încline balanța înspre comedie, n-ați greși. Căci, la urma urmei, găsesc că e mult mai ușor să compui versuri sforăitoare asupra marilor sentimente, să înfrunți în versuri soarta, să învinovățești destinul și să arunci sfidări zeilor, decît să pătrunzi cum trebuie ridicolul oamenilor și să prezinți pe scenă într-un mod plăcut viciile tuturora. Cînd zugrăvești figuri de eroi,

faci ce vrei. Sînt portrete lăsate la cheremul tău, în care nimeni nu caută vreo asemănare. Iar dacă vrei să redai supranaturalul, n-ai decît să te lași dus de pornirile unei imaginații care-și dă frîu liber și care părăsește leene tărîmul adevărului, ca să prindă miraculosul. Dar cînd zugrăvești *oamenii*, trebuie să-i zugrăvești după natură. Ți se cere ca portretele să semene cu modelul lor viu și n-ai făcut nimic dacă nu ți-ai zugrăvit contemporanii în așa fel încît să poată fi recunoscuți. Cu un cuvînt: într-o piesă serioasă, ca să nu fii criticat, e destul să spui lucruri bine cumpănite și bine scrise. În comedie, însă, nu-i destul. Aici trebuie să fii spiritual; și nu e puțin lucru să-i faci pe oamenii de spirit să rîdă.

CLIMENA

Eu cred că mă pot număra printre oamenii de spirit, dar n-am găsit nici un motiv să rîd în tot ce-am văzut.

MARCHIZUL

Pe legea mea, nici eu!

DORANT

Dacă e vorba de tine, marchize, nu mă mir: n-ai rîs, fiindcă n-ai găsit în piesă nici o glumă grosolană, de bîlci.

LYSIDAS

Pe cinstea mea, domnule, cele din comedia asta nu-s de loc de mai bună calitate, sînt glume destul de serbede, după părerea mea.

DORANT

Lumea de la curte n-a fost de aceeași părere.

LYSIDAS

Ah, lumea de la curte!

DORANT

Pîn-aici, domnule Lysidas! Văd eu ce vreți să spuneți: că lumea de la curte habar n-are de lucruri de-astea. E consolarea dumneavoastră, domnilor autori fără succes, să dați vina pe veacul nostru, care e nedrept cu dumneavoastră, și pe incultura lumii de la curte. Aflați, domnule Lysidas,

că lumea de la curte are ochi la fel de buni ca și ceilalți oameni, că poți să fii priceput chiar dacă porți guler de dantelă venețiană și panaș, nu numai dacă porți doar o perucă scurtă și revere simple de olandă; că piatra de-ncercare a tuturor comediilor voastre este judecata curții; că trebuie să studiezi gustul curții dacă vrei să afli arta de a reuși; că nicăieri n-ai să găsești aprecieri atît de juste ca aici. În sfîrșit, fără să-i mai punem la socoteală pe toți oamenii cultivați care sînt la curte — din simpla judecată sănătoasă și din contactul zilnic cu tot ce are societatea mai ales, îți formezi un fel de a vedea care, fără îndoială, judecă lucrurile mai fin decît toată știința ruginită a pedanților.

URANIA

E drept că, oricît de puțină vreme ai trăi la curte, îți trec zilnic atîtea pe dinaintea ochilor, că poți căpăta oarecare deprindere de a le cunoaște — mai ales deprinderea de a deosebi o vorbă de spirit de o glumă proastă.

DORANT

Sînt și la curte cîțiva caraghioși — sînt de acord — și, cum vedeți, eu cel dintîi mă ridic împotriva lor. Dar, naiba să mă ia, printre literații de meserie sînt și mai mulți, și cred că ar fi mai cu haz să aduci pe scenă și cîțiva scriitori, nu tot marchizi și iar marchizi. Ce nostim ar fi să-i pui pe scenă cu fanfaronada lor savantă și cu fandoselile lor ridicule, cu patima lor ucigașă de a-și citi operele primului întîlnit, cu goana lor lacomă după laude, cu faptul că-și cruță cît pot mai mult creierii, că fac atîta caz de renumele lor, sau să redai pe scenă legăturile lor de gașcă, cetluite în scopuri ofensive sau defensive, polemicile lor înverșunate și toate luptele cu arma prozei sau a versului.

LYSIDAS

Fericit om Molière, că are un apărător atît de înfocat ca dumneavoastră. Dar, în definitiv, ca să revenim la subiect, arzător e doar să știm dacă piesa lui e bună sau nu, și eu

sînt gata să vă arăt că în piesă găsești sute de greșeli ce sar în ochi la tot pasul.

URANIA

Ciudat lucru este că dumneavoastră, domnii poeți, condamnați întotdeauna piesele la care se-nghesuie lumea, și nu spuneți în ruptul capului o vorbă bună de ele, lăudînd numai piesele la care nu se duce nimenea. Arătați o ură aprigă pentru unele și o simpatie de neînchipuit față de celelalte.

DORANT

E o dovadă de mărinimie să fii alături de cei năpăstuiți!

URANIA

Dar, vă rugăm, domnule Lysidas, arătați-ne și nouă cusururile de care vorbeați, căci eu nu le-am băgat de seamă.

LYSIDAS

Cei care-l știu bine pe Aristotel și pe Horațiu[1] își dau seama, în primul rînd, doamnă, că această comedie păcătuiește împotriva tuturor regulilor artei.

URANIA

Vă mărturisesc că nu-mi stă-n obicei să am de-a face cu domnii aceștia, și că de regulile artei n-am habar!

DORANT

Știi că sînteți nostimi cu regulile voastre, care sînt bune doar ca să-i puneți în încurcătură pe ignoranți și să ne pisați pe noi toată ziua! Dacă ne-am lua după ce spuneți, s-ar zice că regulile acestea ale artei ar fi taina-tainelor! Și,

[1] Aristotel și Horațiu sînt invocați ca autori de poetici. Atît *Poetica* filozofului grec Aristotel (secolul al IV-lea î.e.n.) cît și *Epistola către Pison* a poetului latin Horațiu (secolul I î.e.n.) erau foarte apreciate în Franța secolului al XVII-lea și constituiau baza concepției dogmatice despre literatură, proprie clasicismului.

totuși, nu-s decît cîteva observații la îndemîna oricui, pe care o minte sănătoasă le-a făcut asupra pricinilor ce-ar putea scădea prețul desfătării cu aceste poeme. Și aceeași judecată sănătoasă care a făcut odinioară aceste observații, le poate face foarte lesne în fiecare zi, fără ajutorul lui Horațiu și al lui Aristotel. Aș vrea grozav să știu și eu dacă nu cumva principala regulă, regula regulilor, este tocmai regula de a plăcea, și dacă o piesă de teatru care și-a atins țelul acesta n-a urmat cumva drumul cel mai bun? Sau vreți poate să-și fure toată lumea căciula jucîndu-se de-a regulile, în loc să fie fiecare judecătorul plăcerii pe care i-o dă opera?

URANIA

Eu am observat un lucru la domnii aceștia: tocmai cei care fac mai mult caz de reguli și care le știu mai bine ca toți, compun comedii care nu plac nimănui.

DORANT

Asta dovedește, doamnă, cît preț poți pune pe discuțiile lor încîlcite. Căci, la urma urmei, dacă piesele compuse după toate regulile nu plac publicului și în schimb cele care plac nu țin seamă de reguli, trebuie să deducem neapărat că regulile sînt proaste. Să nu ne sinchisim deci de asemenea chițibușuri prin care vor ei să-și aservească gustul publicului, și, cînd sîntem în fața unei comedii, să nu ținem seama decît de efectul pe care-l produce asupra noastră. Mai bine să ne lăsăm atrași de lucrurile care ne merg drept la inimă și să nu mai căutăm să tăiem firu-n patru, ca să ne stricăm plăcerea.

URANIA

Eu, cel puțin, cînd văd o comedie, nu mă uit decît dacă-mi place sau nu; iar dacă m-am distrat bine, nu mai stau să mă-ntreb dacă m-am înșelat, și dacă nu cumva, după regulile lui Aristotel, n-aveam voie să rîd.

DORANT

E întocmai ca și cum un om, găsind că un sos e foarte gustos, ar căuta să se convingă dacă e într-adevăr bun, consultînd recomandațiile din Cartea de bucate!

URANIA

Așa e! Și nu pot decît să admir cît de meșteșugit știu să complice, unii, lucruri pe care trebuie să le simțim direct și de la sine.

DORANT

Aveți dreptate, doamnă, cînd găsiți ciudate toate aceste misterioase complicații. Căci, la urma urmei, dacă ne-am lăsa stăpîniți de ele, ce încredere mai putem avea în noi înșine? Simțurile noastre ar ajunge să fie cu totul înrobite altora, pînă și atunci cînd e vorba de mîncare sau de băutură; nu vom mai îndrăzni să găsim că e bun ceva, cît vreme nu vom avea încuviințarea domnilor experți.

LYSIDAS

Așadar, domnule, concluzia dumneavoastră este că *Școala nevestelor* a plăcut; încolo, dumneavoastră vă s'nchisiți prea puțin dacă piesa respectă sau nu regulile, cu condiția ca...

DORANT

Mai domol, domnule Lysidas, eu n-am spus asta. Eu susțin doar că marea artă este arta de a plăcea și, întrucît această comedie a plăcut acelora pentru care a fost scrisă, eu găsesc că asta e de ajuns pentru ea, și că de rest nu trebuie să-și mai facă griji. Dar, în același timp, eu mai susțin și că piesa nu păcătuiește împotriva nici uneia din regulile de care vorbiți. Le-am citit și eu, slavă Domnului, ca oricare altul, și mi-ar fi fost ușor să demonstrez că poate nici n-avem altă piesă de teatru compusă mai conform regulilor, decît această comedie.

ELIZA

Curaj, domnule Lysidas, dacă dați înapoi sîntem pierduți.

LYSIDAS

Cum, domnule? Protaza, epitaza, peripeția...

DORANT

Ah, domnule Lysidas, ne pisați tot timpul cu vorbe de acestea umflate! De ce vreți să vă arătați savantlîcul cu orice preț? Vorbiți ca oamenii, să vă putem pricepe și noi. Credeți poate că un cuvînt grec dă mai multă greutate argumentelor? Și nu găsiți că ar fi tot atît de frumos să spuneți: expunerea subiectului în loc de protază, nodul intrigii în loc de epitază, și deznodămîntul acțiunii în loc de peripeție?[1]

[1] Traducere de Ion Frunzetti. Din volumul: *Molière: Opere*, vol II, Clasicii literaturii universale, Editura pentru literatură și artă, 1955.

TARTUFFE
(1664)

La 12 mai 1664 în fața regelui se joacă primele trei acte din *Tartuffe*, satiră violentă împotriva ipocriților și a ipocriziei (în special a celei clericale, bigote). Regele apreciază piesa, dar, sfătuit de apropiații săi, care găsesc în comportarea personajului principal o prea mare asemănare a viciului cu virtutea, interzice reprezentarea pentru public. Terminată (în cinci acte), capodopera dramaturgului va fi jucată la 29 noiembrie 1664 la castelul de Raincy, lîngă Paris, pentru „S.A.S. Monseigneur le Prince". Autorizarea de reprezentare pentru public este dată abia cinci ani mai tîrziu, la 5 februarie 1669.

Tartuffe e primit și adăpostit de burghezul înstărit Orgon, a cărui afecțiune și încredere oarbă o cucerește printr-o comportare fățarnic pioasă. El îl face pe credulul său protector să-și gonească fiul, să rupă logodna fetei sale cu tînărul Valére, pentru a o căsători cu Tartuffe, în sfîrșit, să-și treacă întreaga avere pe numele evlaviosului ipocrit. Cînd Orgon îl surprinde încercînd să-i seducă soția, Tartuffe își leapădă masca pietății, declară că potrivit legii el e acum stăpînul și își gonește protectorul din propria lui casă. Dar regele e în curent cu toate și — printr-un *deux ex machina* — dreptatea învinge iar vinovatul va fi pedepsit. Actul III pe care îl reproducem aici, redă primele tentative ale eroului de a cuceri dragostea Elmirei, soția lui Orgon și mama viitoarei sale logodnice; Damis (fiul lui Orgon) care dezvăluie tatălui său cele întîmplate este izgonit de acesta ca intrigant și calomniator. Orgon se hotărăște să-și pună averea pe numele „calomniatului" Tartuffe.

ACTUL III

SCENA 1

Damis, Dorina

DAMIS

Să mă trăsnească Sfîntul, aci, ei, ce mai vrei,
Să-mi zici că-s cel din urmă mișel dintre mișei,
De-i vreun respect, vreo teamă, în stare să mă-ntoarne:
Îmi fac de cap! le arăt eu! o iau și eu în coarne!

DORINA

Fii mai domol, ce focu'! că prea te treci curînd,
Stăi; tatăl dumitale, spune așa, un gînd.
Dar, de! nu face omul chiar tot ce-a pus la cale
Și de la gînd la faptă mai e un deal și-o vale.

DAMIS

Ce uneltiri viclene! Hei! Am o vorbă veche
Cu-acel tîlhar; îi spun eu vreo două la ureche.

DORINA

De loc; cu el și domnu'e greu, dai de belea.
Doar mama dumitale pricepe cum să-l ia.
Tartuffe, cu ea se schimbă și nu-i de loc ursuz;
La spusa ei doar, pleacă înduplecat auz,
Și nu prea jur că-n suflet nu-i poartă-o slăbiciune...
Ha! Ha! ar fi chiar nostim, ar fi chiar de minune!
Acum — de grija voastră, aici ea l-a chemat,
Să vadă ce-i cu nunta de-atît v-a tulburat.
Ar vrea să-i afle gîndul — și apoi pe șleau să-i spuie,
Ce vrajbă-n casa noastră ar însemna să puie,
Dac-ar primi logodna, fățiș ori pe tăcut.
El, cică-și face ruga acum, nu-i de văzut;
Dar tot fecioru-mi spuse, că n-o să prea-ntîrzie;
Hai fugi! că-n tot minutul aștept aci să vie.

DAMIS

Aș vrea, la sfatul ăsta și eu să mă poftesc.

DORINA

Ai haz. Nu! Lasă-i singuri.

DAMIS

Mă jur să nu-i vorbesc.

DORINA

Aș! mie-mi spui? Te știu eu, cum mi te aprinzi de iute:
E calea cea mai bună, să-ncurci tot rostul; du-te!

DAMIS

Ba nu: m-ascund alături s-ascult — dar zău, că tac.

DORINA

Uf, ce sucit ești! Vine!... Treci, haide, ce să-ți fac?
(Damis se ascunde în camera din fund.)

SCENA 2

Tartuffe, Dorina

TARTUFFE

(De îndată ce o vede pe Dorina, întoarce capul de vorbește către feciorul lui, prin ușa încă deschisă)

Laurent, păstrează-mi cnutul și rasa mea de rugă,
Și spune rugi, ca gîndul cel rău de noi să fugă...
De-or întreba de mine, m-am dus la-ntemnițați
Să-mpart ajutorințe din banii adunați.

DORINA

Uf! ce panglicărie, ce joc făr' de rușine!

TARTUFFE

Ce veste?

DORINA

Mă trimite...

TARTUFFE

(scoțînd din buzunar o batistă)

Ah, Doamne! întîi, ține
Mă rog batista asta.

DORINA

Batista? nu ghicesc...

TARTUFFE

S-acoperi sînul cela, că nu pot să-l privesc.
Asemenea priveliști dau gînduri vinovate,
Și seamănă în inimi pornirea spre păcate.

DORINA

Atunci cam slab de înger sînteți la încercări,
Și prea de tot o carne vă tulbură la nări!
Nu știu, așa deodată, de ce v-a-ncins căldura:
Dar mie așa de lesne, nu-mi lasă apă gura;
Din creștet la picioare, gol nap, de-ați sta aici,
Zău, pielea dumitale dacă mi-ar da furnici.

TARTUFFE

La gura desfrînată să-ți pui, mă rog, zăbale,
Sau — toacă înainte — că eu îmi văz de cale.

DORINA

Nu, nu — că eu plec; numai o vorbă am de spus;
Veneam cu-o rugăminte, dar m-ați luat de sus...
Vă cere doamna noastră un sfert de oră numai
Să-i dăruiți — aici chiar; și de e chip — acuma.

TARTUFFE

Cu drag, vai, cum nu, cum nu.

DORINA

(deoparte)

Cum s-a-ndulcit la grai!
Am spus ce-am spus, odată; Dorino, bun nas ai!...

TARTUFFE

Mai zăboveşte doamna? Ce-a spus?

DORINA

Dar... parcă vine...
Da, dumneaei chiar — uite-o; eu plec, vă las cu bine.

SCENA 3

Elmira, Tartuffe

TARTUFFE

Să vă ferească Domnul ceresc de orice chin
Şi sufletul şi trupu' — de-acum şi-n veci, amin;
Şi zilele în sfînta lui pază să vă ţină
Precum îl roagă cel mai smerit din cîţi se-nchină...

ELMIRA

Cucernică urare — din suflet mulţumesc.
Dar să luăm un scaun — să nu vă ostenesc.

TARTUFFE

(şezînd)

Cum vă simţiţi azi? Bine? Desigur încă slabă.

ELMIRA

De loc, puţine friguri, dar mi-au trecut degrabă.

TARTUFFE

Mi-e ruga prea lipsită de merit şi de-avînt,
Ca să fi smuls ea mila aceasta Celui-sfînt;

Dar ieri, vreo rugăciune, vreun psalm n-am zis în care
Să nu mă rog la ceruri să-ți dea întremare.

ELMIRA

De-atîta-ngrijorare nu-s vrednică de loc.

TARTUFFE

Cînd scumpa sănătate vă este pusă-n joc,
A mea ar vrea în taină, în schimb să se jertfească.

ELMIRA

Împingeți prea departe, cred, mila creștinească;
Vă sînt îndatorată de griji, de rugi, de tot.

TARTUFFE

Ah, prea puțin fac încă din cîte-aș vrea să pot.

ELMIRA

Vream să vorbim de-un lucru serios, prietenește;
Și-aici, nimic și nimeni, cred nu ne stinghерește.

TARTUFFE

Și eu simt ce-ncîntare-i, ce nevisat noroc,
Să fiu o clipă singur cu doamna la un loc;
Cerșeam de mult prilejul, la mila lui cerească,
Dar n-a vrut pînă astăzi să mă învrednicească.

ELMIRA

Viu să vă rog anume, ca să-mi vorbiți un pic
Cu inima deschisă, neascunzînd nimic.

(Damis, făr-a fi văzut, crapă puțin ușa odăii în care e ascuns ca s-audă mai bine.)

TARTUFFE

Și inima mea cere să se deschidă-ntreagă,
Ca ochii dumneavoastră să poată s-o-nțeleagă;
Și să vă jur că, dacă nu văd prea bucuros

Pe cei ce vin s-admire acest surîs frumos,
Nu-i contra dumneavoastră vreun josnic semn de ură,
Ci e mai mult o caldă pornire ce mă fură,
O patimă curată...

ELMIRA

Şi gîndul meu o ia
Doar ca o grijă-naltă de mîntuirea mea.

TARTUFFE

(luînd mîna Elmirei şi strîngîndu-i degetele)

Da, doamnă, de-o ardoare tot sufletu-mi ascultă...

ELMIRA

Uf! dar mă strîngeţi tare...

TARTUFFE

E doar din rîvna multă,
Eu să vă fac durere? Chiar ochii-mi par prea grei
Ce-apasă pe-aşa floare...

(El pune mîna pe genunchiul Elmirei.)

ELMIRA

Dar mîna, colea, ce-i?

TARTUFFE

Vă pipăi stofa rochiei: e-aşa de mătăsoasă...

ELMIRA

Ah! nu, vă rog, staţi bine! sînt cam gîdilicioasă.
(Ea se fereşte cu scaunul, Tartuffe şi-l dă mai aproape.)

TARTUFFE

(făcîndu-şi de lucru cu şalul de dantelă al Elmirei)

Ce gingaşă dantelă, păinjeniş ţesut!
Nu, zău — că timpul nostru e-ntr-asta ne-ntrecut.
În artă, peste toate epocile străluce.

ELMIRA

E drept... Dar să ne-ntoarcem la ceea ce m-aduce.
Bărbatu-meu, se zice, cuvîntul şi-a schimbat,
Şi vrea să vă dea fata. Pot şti? E-adevărat?

TARTUFFE

Mi-a spus o vorbă-n treacăt; dar, doamnă, pe credinţă
Nu după ea-nsetează întreaga mea fiinţă.
Aiurea e ispita, surîsul ne-ntrecut,
De care, viaţa toată, aş atîrna pierdut.

ELMIRA

Ştiu, nu iubiţi nimica din cele pămînteşti.

TARTUFFE

N-am inimă de piatră, cum crezi; o, nu! Greşeşti...

ELMIRA

Credeam că doar spre ceruri-nălţaţi oftări fierbinţi
Iar jos aci nimica nu v-ar trezi dorinţi.

TARTUFFE

Iubirea ce ne leagă de frumuseţi eterne
Şi spre iubirea celor lumeşti un drum ne-aşterne;
Nu-i vină cînd, prin simţuri, tu stai s-alinţi, uimit,
Desăvîrşiri de forme, ce Domnu-a plăsmuit;
În cîte-un lut vrea cerul minuni de veci să-mbine,
Şi-aci chiar, văd oglinda splendorii lui depline:
Ţi-a revărsat pe faţă atîta har divin
Că-n ochi ne pune soare şi-n inimă senin,
Şi nu te văd vreodată, podoabă a zidirii,
Să nu mă-nchin, prin tine, la urzitorul firii
Şi de-o iubire-aprinsă să nu fiu ispitit,
Spre chipu-n care dînsul mai drag s-a zugrăvit.
Întîi simţeam chiar teama, că-n tainica vîlvoare
Vreun duh viclean îmi tinde momeala pierzătoare
Şi mă luptam, de ochii tulburători să fug,

Ca sufletul să-mi mîntui de-osîndă și de rug.
Dar clipa asta-mi spune — făptură prea curată —
Că rîvna mea nu poate să fie vinovată;
Că pot s-o-mpac prea bine cu ceea ce-i iertat;
Și de aceea, dulce, de ea mă las purtat.
Mărturisesc, din parte-mi, e o-ndrăzneală mare
Cînd inima-mi drept jertfă v-o-ntind, ca spre altare;
Dar de la bunătatea ce-aveți, aștept cuvînt,
Și nu de la vreun merit al umbrei care sînt;
Vă pun în mîini nădejdea și veșnica mea pace,
În rai, sau iad, o viață puteți acum preface,
Și pot să fiu de-a pururi — prin vorba ce-mi șoptiți —
Ferice de vă place, pierdut dacă voiți.

ELMIRA

E-o declarare-n formă, și prea curtenitoare;
Dar totuși, orice-ați zice, e cam surprinzătoare.
Se cuvenea, îmi pare, ca să-nfrînați mai mult
Simțiri de felul celor, ce-mi fuse dat s-ascult.
De!... un preasfînt, un pustnic, cum lumea vă socoate.

TARTUFFE

Ah! cît aș fi de pustnic, sînt om întîi de toate;
Și cînd sub ochi, vezi astfel de încîntări cerești
Lași inima ta prinsă și nu mai cumpănești.
Te miră, că sub spinii iubirii și eu sînger?
Ce vrei? la urma urmei, nici eu nu sînt un înger!
O, dacă zvîrli osînda pe taina mea, atunci
Pe farmecele tale mai drept e s-o arunci:
Luceai de-o strălucire mai mult ca omenească,
Ce-ajunse-ncet, întregul meu gînd să-l stăpînească;
Cerești ochi, cu-o dulce putere de nespus,
Mi-au frînt împotrivirea, și le-am căzut supus;
A biruit în mine și post, și rugăciune,
Și-mi abătură ruga spre chipul tău, minune!
De mii de ori ți-am spus-o din ochi și din suspin;
Și-mi smulgi azi și cuvîntul, ce n-ai ghicit deplin,
Că uite, de te-ndupleci să-nvrednicești c-un semn,

De milă-nduioșată, pe robul tău nedemn,
Și dacă, mîngîioasă și bună, uneori,
Ai vrea pîn' la nimicul ce sînt, să te cobori
Ți-aș închina atîta cucernică-adorare,
Cum nici spre cer, vreodată, n-am înălțat mai mare.
O! cinstea dumitale, cu mine, nu-i în joc:
Ai sclavul cel mai tainic — nu te-ndoiești de loc,
Toți fanții de la curte, ce scot femei din minte,
Fac faptele cu zgomot, au surle în cuvinte.
Izbînzile își sună, limbuți și ușurei:
Le faci vreo dărnicie și... mîine, ți-o spun trei;
Le dai o cinste-n pază, și dînșii ți-o întină,
Jignind altaru-n care iubirea lor se-nchină.
Dar inși de felul nostru, vezi, ard ca focu-ascuns:
Sub haina lor, secretul păstrat e nepătruns.
Chiar bunul nostru nume ne ține și ne leagă
Dînd sfîntă chezășie ființei ce ni-i dragă;
Și doar la noi deplin, cred, guști visul ideal,
Plăcere fără teamă, amor fără scandal.

ELMIRA

Stau și v-ascult! Discursul e inspirat de muze!
Dar un cuvînt cam aspru abia-mi reține pe buze.
Ce-ați zice dac-aș face o glumă, întrebînd
Pe soțul meu, de-i place acest... amor născînd?
Și n-ar putea o veste așa de neașteptată
Avîntul pentru scumpu-i amic să-i cam abată?

TARTUFFE

Știu că aveți un suflet prea-nalt și prea blajin
Și veți ierta-ndrăzneala, ce-mi dă atîta chin;
Și rîvna mea aprinsă ce n-a vrut să jignească...
Și-o să gîndiți — c-un zîmbet de grație-îngerească,
Privind cum pîn' și ochii oglinzilor vă sorb —
Că omul e, la urmă, de carne și nu-i orb.

ELMIRA

O alta, cu vederea așa ușor n-ar trece,
Dar eu, pe așa cuvinte, arunc un zîmbet rece,

Şi n-am s-alerg să tulbur pe soţul ce-l jigniţi;
Dar cer în schimb, la rîndu-mi, ca să ne ştim plătiţi:
Vreau să zoriţi, pe faţă, şi fără de şicane,
Logodna lui Valeriu şi-a scumpei Mariane;
Şi-mreaja cea întinsă s-o rupeţi eu aştept —
Să nu rîvniţi ce este al altuia de drept;
Mai cer...

SCENA 4

Elmira, Tartuffe, Damis

DAMIS

(ieşind din camera unde stătuse ascuns)

Nu, mamă, nu-l lăsa; aşa ceva, se spune!
I-am urmărit de-alături întreaga urîciune.
Şi parc-a vrut Preasfîntul să fiu, aci, şi-acum,
Ca să strivesc o iudă ce-mi stă trufaşă-n drum,
A vrut să-mi dea o cale, să fac să-şi ia osînda
Un prefăcut şi-obraznic, păianjen stînd la pîndă;
S-arăt şi tatii mutra acestui vînzător,
Prietenul! şi sfîntul ce vă vorbea de amor.

ELMIRA

Nu, Damis; e destul doar s-arate pocăinţă,
Să-şi merite iertarea prin buna lui credinţă,
Cuvîntul dat o dată nu-mi cere să-l retrag.
În lucruri de-ale cinstei mult zgomot nu mi-e drag;
Îşi rîde o femeie de nerozii de-aceste,
Şi nu-şi mîhneşte soţul cu-o scarbădă poveste.

DAMIS

Nu zic, o fi înţeleaptă purtarea ta cu el;
Dar eu dator sînt, astfel să umblu c-un mişel.
Să-l fac scăpat? Dar asta, curat, a fi sminteală;
Acest şiret făţarnic şi plin de îndrăzneală,
Destul mi-a fiert mînia, şi-n umbră mi-a rînjit;

Destul ne-a-ntors el casa și traiul ne-a-nvrăjbit
De cînd pe-ascuns strunește, cum vrea, pe bietul tata;
Valer, și eu, și sora, îi datorăm răsplata.
Ah, pe șiretul ăsta, e timp să-l pun la loc!
Chiar cerul îmi trimite azi cel mai bun mijloc
Ca eu să fiu unealta dreptății, ne-ndoielnic!
Și-i mulțumesc că-mi dete și ceasul meu prielnic!
Îmi ceri să las prilejul de-acum? mă crezi prostuț:
Să am, poftim! un șarpe, sub pas — și eu să-l cruț...

ELMIRA

Ei, Damis...

DAMIS

Nu! mă iartă! mi s-a umplut măsura.
Dar știi ce mult mă bucur? Dar poate spune gura?
Nici ruga dumitale, nici îngerul lui bun
Nu-l mîntuie de setea ce-o am, să mă răzbun.
O iarbă veninoasă se smulge și s-aruncă!
Și... uite, tocmai tata... sosit ca de poruncă.

SCENA 5

Orgon, Elmira, Damis, Tartuffe

DAMIS

Sosești la vreme, tată, sînt noutăți pe-aici,
Fă-ți cruce și ascultă, din ceruri o să pici,
Frumos răspunde domnul la facerea-de-bine,
Bun preț îmi mai plătește cel îmbuibat de tine.
Ce dragoste îți poartă, s-a dat de gol deplin:
Îți vrea necinstea casei, nimica mai puțin.
L-am prins jurîndu-i doamnei amor aprins, așa e?
Cu stăruințî mîrșave și vorbe de văpaie,
Scîrbită, dînsa totuși a vrut, cu suflet bun,
Să-l las în plata faptei, nimica să nu-ți spun
Dar eu nu vreau s-acopăr așa blestemăție,
Și-ar fi, cred, și-o jignire ce ți-aș aduce-o ție.

ELMIRA

Da, cred, că vorba proastă nu face s-o aduni;
Pe soț la ce să-l tulburi cu-așa deșertăciuni?
Nu-n vorbe sunătoare onoarea noastră șade;
Destul, să știi prin tine s-o aperi cumsecade.
Părerea mea așa e; și de aveam un pic
De trecere la Damis, el nu spunea nimic.

SCENA 6

Orgon, Damis, Tartuffe

ORGON

Ce-am auzit, o Doamne! așa-ceva se poate...?

TARTUFFE

Da, frate, sînt nevrednic, sînt vinovat în toate,
Un biet bătut de patimi și de păcate plin,
Cel mai viclean fățarnic, și cel mai rău creștin,
Sub fărdelegi ascunse tot traiul meu se-ndoaie;
Sînt furnicat de pofte, movilă de gunoaie;
Și cerul, drept pedeapsă, pe cît eu înțeleg,
Vrea să mă biciuiască acum pe trupu-ntreg.
Să mi se-arunce-n față o vină cît de mare,
N-am să-i dau frîu trufiei să cate vreo-mbunare.
Da, crede tot ce-ți spune; lovește-mă, e drept;
Ca pe-un ciumat, din casă să mă gonești aștept;
Dă-mi orice umilire, fă-mi ori și ce rușine,
Tot nu-mi iau ispășirea pe cît mi se cuvine.

ORGON

(către fiul său)

Ah! bîrfitor netrebnic, nimic n-ai sfînt, nimic?
Să ponegrești un suflet curat, de mucenic?

DAMIS

Ce? Cu-ndulcite vorbe, vicleanul vrea să-ţi lege
Şi mîinile şi ochii...?

ORGON

Taci, suflet făr' de lege!

TARTUFFE

Ah! lasă-l să vorbească; nu-l cerţi pe drept, îţi spun;
Mai bine-ai face, cîte ţi-a spus să iei drept bun.
De ce mi-ai ţine parte, chiar faptelor de ciudă?
La urmă, ştii, ce poate un ins ca mine, o iudă?
Să mi te-ncrezi tu, frate, pe chip şi pe veşmînt
Şi-n pripă, să mă judeci mai bun decît nu sînt?
Nu, nu; te-nşeli asupra-mi, îţi faci păreri deşarte,
Aşa virtuţi departe de mine, vai, departe!
Mă ţine toată lumea om bun la Dumnezeu,
Dar drept vorbind, nimica nu e de capul meu.

(Către Damis)

Da, fiule prea scumpe, zi ce-ai văzut, fii martor,
Da, zi-mi viclean, zi-mi lacom un ucigaş, un tartor;
Sub nume şi mai hîde te las să mă îneci;
Măsura ce o merit în veci n-ai s-o întreci;
Şi în genunchi, smerit vreau, să sufăr umilinţa,
Drept plată pentru cîte îmi pîngăresc fiinţa.

ORGON

(către Tartuffe)

O, frate, o, e prea mult!

(Către fiu-său)

Tu fruntea nu ţi-o pleci
Tu, ticălos...

DAMIS

Cum? Tată! cu vorbele lui seci...

ORGON

Să taci, tîlhare!...

(Ridicînd pe Tartuffe)

Frate, aibi milă, te ridică!

(Către fiu-său)

Mișel...

DAMIS

Îl crezi deci...?

ORGON

Nu taci?

DAMIS

Turbez! Cum! Va să zică

Tot eu sînt...

ORGON

Nici o vorbă, că te strivesc aici!

TARTUFFE

Nu, frate, pe toți sfinții, un braț să nu ridici!
La orice chin mai bine pe mine să mă pui,
Decît să-mi am pe suflet un fir din părul lui.

ORGON

(către fiu-său)

Nevrednicule.

TARTUFFE

Iartă-l! Te rog, de mă iubești,
Uite-n genunchi cer milă...

ORGON

(aruncîndu-se și el în genunchi și îmbrățișînd pe Tartuffe)

Vai — nu — ! mă umilești...

(Către fiu-său)

Vezi, scorpie, ce bun e!

DAMIS

Zău, că...

ORGON

Taci...

DAMIS

Eu să...

ORGON

Gura!

Știu pricina eu bine, de ce-l loviți: e ura,
Da, ura oarbă; văd azi, oriunde mă îndrept,
Fiu, soață, slugi, cu colții rînjiți la omul drept.
În joc azi puneți totul chiar crima, cu sfruntare,
Ca să-mi răpiți din casă unica mea-ncîntare:
Dar cît mai mult vi-i zorul să-l măturați de-aici,
Cu-atît mi-oi pune rîvna ca să vă-nfrîng — pitici
Da, și-am să-i dau și fata — solia asta du-le —
Ca să smeresc trufia familiei fudule!

DAMIS

Vrei s-o sileşti la pasul acesta nebunesc?

ORGON

Da, șarpe, chiar diseară; cu dreptul părintesc!
Vă-nmoi pe toți, ah, stați voi! o-ntorc pe altă foaie
Și cine vi-i stăpînul va ști să vă-ncovoaie.
Acum chiar, spală-ți vina, hai, soi afurisit!
Dă-i în genunchi, iertare să-i ceri, și fii smerit!

DAMIS

Cum, eu? la lifta asta?... De-ai şti ce scîrbă-adîncă...

ORGON

Ah, nu te pleci, potaie? ba dai să-l muști, tu încă?...

(Către Tartuffe)

Nu, lasă-mă! ți-l moi eu... N-am vreun baston, vreun lemn...

(Către fiu-său)

Ieși,părăsește-mi casa, piei, pleacă, fiu nedemn!
Și nu-ndrăzni pe-aicea să-mi calci vreodată iară.

DAMIS

Da, am să plec; jur însă...

ORGON

Să-mi pieri din ochi, afară,
Tîlharule, mai află, că te dezmoștenesc,
Și-ți dăruiesc, deasupra, blestemul părintesc.

SCENA 7

Orgon, Tartuffe

ORGON

Vai, să jignească-ntr-astfel de chip o față sfîntă!

TARTUFFE

O, iartă-l, Doamne!...

(Către Orgon)

Jalea în suflet mă frămîntă...
Ah, de-ai putea cunoaște ce chin amar, cumplit,
Cînd vezi, că te-nnegrește, la fratele iubit...

ORGON

Vai!

TARTUFFE

Umbra bănuielii de-o nerecunoștință
Atît de-ngrozitoare — cum fuse cu putință!...
Mi-e inima-nghețată... mi-e pielea un fior!...
Cînd mă gîndesc la asta, îmi pare c-am să mor!

ORGON

(alergînd în lacrimi spre ușa de unde plecase fiu-său)

Mișelule! mi-e ciudă că mîna, prea miloasă,
N-a isprăvit cu tine, năpîrcă veninoasă!

(Către Tartuffe)

Te liniștește, frate, nu te mîhni atît!

TARTUFFE

Da! să uităm mai bine un ceas așa urît...
Văd ce-am stîrnit în casă: ce silă, ce furtună;
Și-ar fi, cred, bine, frate, să-mi văd de cale bună.

ORGON

Ce? Cum? vorbești în glumă?

TARTUFFE

Toți mă urăsc, toți tind
Vrăjmaș să mi te facă; și vezi ce mreji întind.

ORGON

Ce-ți pasă? Vezi că plec eu urechea, să-i ascult?

TARTUFFE

Nu s-or lăsa învinși ei, vor mai cerca ei multe;
Și uneltiri ce astăzi te-au dezgustat, mai știi?
Le-or țese iar și iarăși și-ncet, te-or împînzi.

ORGON

Nu, frate, niciodată!

TARTUFFE

Ah, frate drag! Femeia
Ușor pe soț descîntă și-i zvîrle-n minți scînteia.

ORGON

Nu, nu.

TARTUFFE

Să plec de-aicea; să-mi iau, vreau, lumea-n cap.
Să nu port eu păcatul că ura le-o adap.

ORGON

Nu poți să pleci, pricepe: în joc e viața mea.

TARTUFFE

Ei bine...! m-oi smeri dar și-aici voi rămînea...!
Dar, vezi...

ORGON

Îți mulțumesc, oh!

TARTUFFE

Bun; însă hotărîm:
Purtarea mea pe-aicea, azi cere alt tărîm;
Vezi... cinstea-i lucru gingaș, și ți-s dator, ca frate
Bîrfeli să preîntîmpin și zvonuri necurate:
Ți-oi ocoli soția, mă voi feri — să crezi...

ORGON

Nu, uite-n ciuda lumii, mereu să vii s-o vezi.
Eu vreau cu dinadinsul să-i fac să turbe-n spume:
La orice ceas, în preajmă-i, să mi te vază-anume.
Mai mult: ca să se reverse chiar fierea tuturor,
Vreau să te fac pe toate ce am, moștenitor;
Și, uite, plec de-ndată, ca să pornesc hîrtie
Precum că-ți trec, de azi chiar, întreaga avuție.
Un bun și cald prieten, ce ginere mi-l iau,

Mai scump mi-e decît soață și fiu, o spun pe șleau!
Primești?... Voiască cerul ca planul meu să-ți placă...

TARTUFFE

Amin!... În totul, voia cerească să se facă!

ORGON

Ce bun e! Chem notarul, curînd, printr-un răvaș,
Și de necaz să crape viesparul lor pizmaș![1]

[1] Traducere de A.Toma. Din: *Molière: Opere*, vol II, Clasicii literaturii universale, Editura pentru literatură și artă, 1955.

MIZANTROPUL

(1666)

Considerată adeseori drept capodopera cea mai originală și mai adîncă a scriitorului, piesa *Mizantropul* a fost reprezentată de trupa regelui pe scena teatrului Palatului Regal, la 4 iunie 1666 cu un succes mediocru, cu o aprobare reticentă, nu lipsită de răceală.

Alceste, eroul piesei, detestă pe oameni pentru defectele, falsitățile și micimile lor; el își manifestă cu orice prilej aversiunea, practicînd o sinceritate excesivă, fără menajamente și opunînd politeței convențional-ipocrite a saloanelor tactica adevărului spus în față, oricît de crud și de ofensator ar fi el. Agresiv, incomod, jignind susceptibilități și orgolii, Alceste își face dușmani de temut, pierde procese în care dreptatea e de partea lui, o pierde chiar pe femeia iubită. În primul act, într-o scînteietoare convorbire cu prietenul său Philinte, Alceste își expune „crezul" său etic, apoi e solicitat de un oarecare Oronte, versificator prost, dar curtean influent, să-și spună părerea despre ultimul sonet al acestuia. Părerea exprimată de Alceste este necruțătoare, ceea ce înfurie pe poet.

ACTUL I

SCENA 1

Philinte, Alceste

PHILINTE

Ce ai? Ce ți se-ntîmplă?

ALCESTE

Ah, rogu-te, mă lasă!

PHILINTE

Ba stărui. Înc-o dată: ce lucru te apasă?

ALCESTE

Îți spun: mă lasă-n pace și du-te unde-i vrea!

PHILINTE

Vorbește cu măsură și nu te supăra!

ALCESTE

Ba eu vreau să mă supăr, n-am chef de vorbe goale.

PHILINTE

Nu pot să dau de rostul necazurilor tale.
Deși sîntem prieteni, sînt primul care, știi...

ALCESTE

Cum? Eu îți sînt prieten? A, nici nu te gîndi!
E drept că-n aparență am fost amici odată,
Dar după ce pe față ți-ai dat arama toată,
Îți spun fără să preget că nu-ți mai sînt amic.
De suflete corupte nu vreau să știu nimic.

PHILINTE

Deci, mă încarci, Alceste, cu o vină grea pe mine!

ALCESTE

În locul tău, Philinte, muream de-așa rușine;
Ce ai făcut, te-asigur că n-am să pot să-ți iert.
Și orice om de-onoare ar protesta, e cert.
De-un om văd că te-apropii, cu tămîieri și grații,
Faci zeci de complimente și tandre declarații,
Îl copleșești cu grații și-mbrățișări fierbinți,
Cu daruri, cu proteste, ba chiar cu jurăminți;
Iar cînd te-ntreb pe urmă cum se numește-amicul,
Nici nu știi cum îl cheamă, făcîndu-te ridicul;
La despărțire focul stingîndu-se puțin,

Mai ai curaj s-adaogi că ți-e complet străin.
La naiba! e un lucru și laș și de rușine
Să-ți înjosești ființa, trădîndu-te pe tine!
Și dacă eu vreodată aș face-așa ceva,
De remușcări, te-asigur, pe loc m-aș spînzura.

PHILINTE

Nu cred să mi se cadă asemenea osîndă,
Ci judecă-mi purtarea cu-o inimă mai blîndă.
Îngăduie-mi, Alceste, nu fi atît de rău,
Ca pentru vina asta, să nu mă spînzur, zău.

ALCESTE

De proastă calitate îți este astăzi gluma!

PHILINTE

Vorbind serios, Alceste, ce-i de făcut acuma?

ALCESTE

Sinceritate caut! De ești un om cinstit,
Din inimă să-ți fie orice cuvînt rostit.

PHILINTE

Cînd vezi că unul, altul, se bucură cu tine,
Îi răsplătești purtarea așa cum se cuvine.
Te porți și tu, firește, precum se poartă el,
La dar răspunzi cu daruri, la jurămînți, la fel.

ALCESTE

O, ce nesuferită și josnică metodă
Pe care-o urcă-n slavă amicii tăi la modă!
O, cît îmi sînt de-urîte aceste-ntortocheri,
Aceste ipocrite discursuri și păreri,
Urăsc pe iscusiții cu-mbrățișări abile,
Palavragii amabili de vorbe inutile,
Maeștri-ai politeții cu gestul socotit,
Tratînd pe un netrebnic ca pe un om cinstit...
Și care ți-e folosul cînd cineva îți jură

Credință și-ți arată iubire și căldură,
Sau îți aduce-elogii din cele mai de preț,
Cînd face-același lucru cu primul nătăfleț?
Nu, nu cred să existe vreo inimă curată
S-accepte această stimă, mă ierți, prostituată.
Cel mai ales din semeni se va simți om șters
Văzînd că îl amesteci cu-ntregul univers.
Căci orice stimă are o pricină anume;
Nu mai stimezi pe nimeni stimînd o-ntreagă lume,
Iar dacă-aceste vicii, cum văd, și tu le ai,
La naiba! nu ești vrednic în preajma mea să stai.
Nu-mi trebuie-o făptură — oricît la mine-ar ține —
Ce nu cinstește-un merit așa cum se cuvine.
Această prețuire vreau s-o resimt și eu.
Amicu-ntregii specii nu e amicul meu!

PHILINTE

Dar cînd ești om de lume, vei ști să-ți dai silință,
Și să te porți, firește, cu bună-cuviință.

ALCESTE

Ba nu! Să punem capăt socot că-ar trebui
Acestui tîrg de false și reci prietenii.
Eu oameni vreau în juru-mi; și-aș vrea să licărească
În fiecare vorbă o inimă omenească;
Deci ea să ne vorbească — și nici un simțămînt
Să nu-și ascundă tîlcul sub prefăcut cuvînt.

PHILINTE

Sinceritatea-n viață, cînd are rost sau n-are,
Ajunge caraghioasă; stîrnește supărare;
Ba, uneori e bine, de nu ți-e cu bănat,
Ca nu tot ce-ai pe suflet să fie trîmbițat.
Cuviincios e oare și este cu cădere
Să spui oricui, oriunde, deschis, a ta părere?
Urăști pe unul; altul e doar un nesărat.
Ei și? I-o spui în față, pe dată, răspicat?

ALCESTE

Da!

PHILINTE

Cum? I-ai spune poate Emiliei în față
Că la această vîrstă, zadarnic se răsfață,
Că-atîtea sulimanuri pe-obraz sînt de prisos?

ALCESTE

Desigur!

PHILINTE

Că Dorilas e foarte plicticos,
Că nu-i la Curte unul să nu-i fi spus istorii
Cu marea-i vitejie, cu neamu-i plin de glorii?

ALCESTE

Te cred!

PHILINTE

Îți rîzi de mine.

ALCESTE

Ba nu îmi rîd de fel;
Și n-am să cruț pe nimeni, oricine ar fi el.
Iar Curtea și orașul ce mi-au jignit vederea
Făcute-s să-mi atîțe pornirile și fierea:
Mă indispun de moarte și chinul mi-i adînc
Cînd văd ce fel de oameni în jurul meu se strîng;
Văd lașă lingușire, trădare, prea adese,
Văd cruntă nedreptate, mărunte interese.
Răbdarea-i pe sfîrșite, turbez — și nu doresc
Decît s-o rup o dată cu neamul omenesc.

PHILINTE

Necazu-ți filozofic aproape că-i sălbatic.
Zău, rîd de-aceste furii, mai demne de-un zănatic.

Cam semănăm, îmi pare — și cît e de bizar!
Cu cei doi frați ce-n *Școala bărbaților* apar,
Și care...

ALCESTE

Mă scutește de aceste comparații!

PHILINTE

Să mă scutești mai bine de-aceste imprecații!
Oricît te-ai zbate, nu vei schimba acest pămînt.
Iar pentru că-a fi sincer îți pare-un lucru sfînt,
Iată-am să-ți spun în față că îți cunoaște ticul
Aproape-ntreaga lume, că te-ai făcut ridicul,
Că harța ta cu toate moravurile-n cor
Mai mult de rîs te face în ochii tuturor.

ALCESTE

Cu-atît mai bine-atuncea! Așa am vrut să fie!
Sînt numai semne bune și mor de bucurie!
Pe oamenii pe care eu îi urăsc pe drept
M-aș supăra, de-ar zice că sînt un înțelept.

PHILINTE

Văd, ai dori să sfarămi de-a valma lumea toată.

ALCESTE

Da, mi-a stîrnit în suflet o ură ne-mpăcată.

PHILINTE

Toți muritorii oare — pe fiecare ins —
L-acoperi cu oroarea de care ești cuprins?
Și-n secolul acesta găsești că este bine...

ALCESTE

Da, ura-mi e totală, urăsc pe orișicine;
E unul secătură, ba chiar răufăcător;
Un altul cu mișeii e prea-ngăduitor
Și nu ridică spada acelei uri vînjoase

Ce viciul o aprinde în inimi sănătoase...
Îngăduința, iată, devine un eres
În cazul unui famen cu care-s în proces;
Sub iscusita-i mască, îl vezi de ce-i în stare,
Știut e pretutindeni că-i gata de trădare,
Cu ochii lui cei galeși și vorba-i cu lipici
Doar pe străini i-nșală, pe cei ce nu-s de-aici.
Se știe foarte bine cum ăst încurcă-lume
Prin mijloace murdare s-a strecurat în lume,
Și cum, pe-aceeași cale ajuns printre avuți,
El face să roșească și merit și virtuți.
Oricîte vorbe grele ar trebui să-nghită,
Oncarea-i dubioasă nu e de loc jignită;
De-i spui infam, nemernic, murdar sau scelerat,
Va recunoaște-oricine că-i foarte adevărat.
Și totuși strîmbătura-i prelinsă ca o dîră
Cu zîmbet e primită: se-nghesuie, se vîră
Și dacă, prin tertipuri, e-un rang de cucerit,
Îl dobîndește dînsul — și nu un om cinstit!
La naiba! Toate astea, vai! mă rănesc de moarte
Cînd văd cum însuși viciul de stimă are parte.
Și uneori îmi vine-n pustie să pornesc,
Să fiu cît mai departe de tot ce-i omenesc.

PHILINTE

Moravurile vremii să nu ne amărască,
Să avem îngăduință cu firea omenească;
Să n-o tratăm prea aspru; păcate-o fi având,
Dar să-i vedem păcatul cu-un ochi ceva mai blînd;
E bine ca virtutea rigidă să nu fie;
Prea multă-nțelepciune e uneori prostie;
A fi-nțelept nu-nseamnă sărirea peste cal.
Se cere-un stil mai molcom, mai calm și mai egal.
Iar vechile deprinderi într-o morală veche
Cu normele moderne nu fac bună pereche.
Preceptele bătrîne desăvîrșit te-ar vrea:
Tu ține pas cu vremea, nu te-neăpățîna.
Căci e o nebunie cum nu se află alta

Să vrei să-ndrepți tu lumea cu bîta sau cu dalta.
Și eu văd multe lucruri, în fiecare zi,
Ce-ar merge mult mai bine, căi noi de s-ar găsi;
Dar orișice ai spune și-ai crede despre mine,
Mînia niciodată n-o las să mă domine;
Pe oameni, cu blîndețe, îi iau cum sînt — și tac,
Căci firea mi-am deprins-o să-i rabde-n tot ce fac,
Și cred că, pretutindeni, un pic de sînge rece
Ar face cît mînia, de nu cumva o-ntrece.

ALCESTE

Dar stăpînirea asta lucidă, de cleștar,
Nimica n-o-ncălzește? Ci chibzuiește doar:
Te-nșală un prieten în felurite chipuri,
Spre a-ți lua avutul, recurge la tertipuri...
Prin zvonuri născocite de-ți face-o faimă rea,
Ai sta frumos de-o parte și nu te-ai mînia?

PHILINTE

Asemenea cusururi ce-ți lasă-n suflet rană
Sînt prea firești păcate la specia umană.
Și sufletul din mine nu e mai răzvrătit
Cînd văd un om nemernic, nedrept, sau necinstit,
Decît cînd văd cum stolul de corbi pe hoit se strînge,
Sau cimpanzei sălbatici, sau lupi setoși de sînge.

ALCESTE

Aș merita osîndă, de-aș fi furat, cumva,
Fără să-ncerc... La naiba! Nici s-o gîndesc n-aș vrea;
Această judecată îmi pare prea sfruntată.

PHILINTE

Pe cinstea mea, mai bine ar fi să taci o dată:
Nu-ți ponegri dușmanul atît de crunt și des...
Fii mult mai plin de grijă în tot acest proces.

ALCESTE

Ba n-am să fiu, te-asigur. Sînt hotărît și gata.

PHILINTE

Dar cine-o să susțină în locu-ți judecata?

ALCESTE

Păi cine s-o susțină? Dreptatea mea, atît!

PHILINTE

Nu-ți faci părtaș vreun jude? E lucru hotărît?

ALCESTE

Da; este-a mea pricină-ndoielnică? Nedreaptă?

PHILINTE

Nu, dar prea multe riscuri și neplăceri te-așteaptă,
Și...

ALCESTE

Nici un pas n-oi face... degeaba te ascult,
Căci *am* sau n-*am* dreptate.

PHILINTE

Să nu te-ncrezi prea mult.

ALCESTE

Nu voi mișca un deget.

PHILINTE

Ți-i adversaru-n stare
Să-ncerce chiar...

ALCESTE

Nu-mi pasă, oricît ar fi de tare.

PHILINTE

Greșești.

ALCESTE

Ei și? Se poate. La capăt am să ies.

PHILINTE

Dar...

ALCESTE

Voi avea plăcerea să pierd acest proces.

PHILINTE

Dar totuși...

ALCESTE

Am dorința să văd de pot să fie
În stare unii oameni de-așa nemernicie,
De-atîta răutate, de-atîtea făr-de-legi,
Să mă nedreptățească în fața lumii-ntregi.

PHILINTE

Ce om!

ALCESTE

Oricît mă costă, să văd sînt dornic, iată,
Așa, de frumusețe, cum pierd de astă dată.

PHILINTE

Oricine-ar rîde,-Alceste, de te-ar fi auzit
Vorbind în gura mare așa cum ai vorbit.

ALCESTE

Să rîdă dacă-i place!

PHILINTE

Dar drumul spre dreptate
Pe care-ai vrea să-l afli în lucrurile toate,
Ținuta asta fermă în care te-ndîrjești,
O afli deopotrivă în ceea ce iubești?
Din partea mea, spun verde, îmi este de mirare:
Fiind cu omenirea certat, pe cît se pare,
Deși atîtea lucruri urîte te-au stîrnit,
În sînul ei găsit-ai ceva de îndrăgit;

Mai mult încă, mă miră în treaba asta toată
Că inima ta face-o alegere ciudată.
Curata Elianta te-mbie, precum știu,
Sfioasa Arsinoe nici ea n-ar zice nu;
Și totuși al tău suflet nu-l pot de loc seduce...
Pe cît timp Celimena mereu de nas te duce;
Cu firea ei cochetă și cu bîrfeli cît vrei,
Se potrivește bine cu duhul vremii ei.
Și cum se face oare că tu, urînd de moarte
Pe-acesta, *ei* îi suferi purtarea mai departe?
La o ființă dulce, acestea nu-s greșeli?
Le ierți cumva, Alceste? Sau nu le vezi de fel?

ALCESTE

Să știi că înclinarea-mi spre tînăra vădană
Nu este-atît de oarbă, s-o văd fără prihană,
Și-oricît aș arde-n pară, sînt primul care pot
Să-i văd deschis purtarea și s-o acuz, socot.
Și totuși, orice-aș zice și orișice aș face,
Sînt slab, o spun pe față. E limpede: îmi place;
Degeaba-i văd cusururi, degeaba osîndesc:
Ea știe să mă facă s-o caut, s-o iubesc.
Căci plină e de farmec — dar dragostea mea, poate,
Va ști să o dezbare de-a vremilor păcate.

PHILINTE

De izbutești aceasta, să știi că nu-i puțin.
Și crezi că te iubește?

ALCESTE

O, doamne, eu înclin
Să cred că da, altminteri nici ea nu mi-ar fi dragă.

PHILINTE

Dar dacă îți arată prietenia-ntreagă,
De ce îți fac rivalii atîta sînge rău?

ALCESTE

Oricine-ar vrea un suflet să fie doar al său.
Şi n-am venit aicea decît să-i spun, în fine,
Tot ce-mi inspiră focul şi dragostea din mine.

PHILINTE

Ci eu, de-ar fi cu cale să am şi eu dorinţi,
I-aş da doar Eliantei suspinele-mi fierbinţi.
Spre tine se îndreaptă cu inima ei pură
Şi de-o alegi pe dînsa ţi-ar fi mai pe măsură.

ALCESTE

E drept, şi-nţelepciunea mi-o spune zi cu zi,
Dar dragostea n-ascultă de minte, precum ştii.

PHILINTE

Mă tem că-a ta nădejde te trage înspre panta
Iluziei...

SCENA 2

Oronte, Alceste, Philinte

ORONTE

Aflat-am acum că Elianta
Precum şi Celimena la tîrguit s-au dus
Şi cum ştiam că aicea sînteţi, venit-am sus
Ca să vă spun, Alceste, cu inimă cinstită,
Că port domniei voastre o stimă nesfîrşită
Şi că de mult dorinţa fierbinte m-a-ndemnat
Să fiu printre ai voştri prieteni numărat.
Ştiu să cinstesc un merit, ca-al vostru, se-nţelege,
Şi-aş vrea prietenia pe viaţă să ne lege.
De altfel, un prieten ca mine, credincios,
Cred fără şovăire că nu e de prisos.

(Către Alceste.)

Vi se-adresează toate acestea, mi se pare...

(În acest loc Alceste pare distrat şi s-ar crede că nu observă că Oronte îi vorbeşte.)

ALCESTE

Cum, aţi vorbit cu mine?

ORONTE

Da. Vă jigneşte oare?

ALCESTE

De loc. Dar e surpriza prea mare, vă spun drept;
Pot eu cumva la astfel de cinste să mă-aştept?

ORONTE

O, stima mea nespusă de loc să nu vă mire,
Vă datorează stimă întreaga omenire.

ALCESTE

Vă rog...

ORONTE

În ţara noastră e totul mai prejos
De meritele voastre. E-un fapt neîndoios.

ALCESTE

Vă rog...

ORONTE

O da, din parte-mi, v-o spun întîia oară,
Vă cred mai plin de merit ca toţi ce mă-nconjoară.

ALCESTE

Vă rog...

ORONTE

Să mă lovească un trăsnet dacă mint!
Şi-acum, drept mărturie a tot ce spun şi simt,
O, domnul meu, permiteţi cu-o strînsă-mbrăţişare
Să cetluim a noastră prietenie mare.
O, domnul meu, primiţi-o! Deci, îmi făgăduiţi
Prietenia voastră?

ALCESTE

Vă rog...

ORONTE

Cum? Vă codiți?

ALCESTE

O, domnul meu, e cinstea prea mare pentru mine;
Prieteniei, parcă, măsura-i șade bine.
Ar fi, de bună-seamă, s-o pîngărim, e cert,
La orișice prilejuri luînd-o în deșert.
Ci urmărind cu grijă simțirea ce se naște,
E bine înainte de toate-a ne cunoaște,
Și-n firea noastră poate de-ar fi nepotriviri,
Am regreta urmarea acestei întîlniri.

ORONTE

Așa e! Asta-nseamnă cuvînt de om cuminte
Și vă stimez acuma mai mult ca înainte.
Deci să lăsăm ca timpul să-nchege-un simțămînt.
Și totuși, pîn-atuncea cu totu-al vostru sînt.
De-ar fi să-aveți nevoie la Curte de-o favoare,
Să știți că am la rege o trecere-oarecare;
Mi-e ascultat cuvîntul, v-o spun pe cinstea mea,
În modul cel mai sincer, la maiestatea sa.
În fine, sînt al vostru, vă-asigur încă-o dată,
Și, cum aveți un spirit și-o minte luminată,
Vin, pentru-a face-acestei uniri un început,
Să vă citesc sonetul ce-abia l-am conceput,
Să știu dacă vă place și dacă pot să-l public.

ALCESTE

O, domnul meu, eu nu sînt un prea de seamă public.
Deci treceți peste mine.

ORONTE

De ce?

ALCESTE

Am un păcat:
De a vorbi prea sincer și mult prea răspicat.

ORONTE

Vă cer chiar eu aceasta; și-aș fi mîhnit, firește,
De-aș ști că un prieten de mine se ferește,
Cînd eu vreau gîndul vostru să-l aflu pînă-n fund.

ALCESTE

De vreți aceasta, bine, sînt gata să răspund.

ORONTE

„Sonet"... Acesta-i titlul: „Speranța..." E o doamnă
Ce mi-a aprins speranțe... Deci, cam aceasta-nseamnă
„Speranța..." Nu mi-e versul cu pompă, negreșit.
Ci, dimpotrivă, gingaș, cu sunet îndulcit.
(De cîte ori se întrerupe privește la Alceste.)

ALCESTE

Ei, vom vedea îndată.

ORONTE

„Speranța..." Nu știu dacă
E stilul clar și simplu și dacă-o să vă placă,
De-l veți găsi poetic și-n termeni potriviți.

ALCESTE

O să vedem aceasta...

ORONTE

De-altminteri vreau să știți
Că într-un sfert de oră am terminat poema.

ALCESTE

Dar, domnul meu, vă-asigur, nu asta e problema.

ORONTE

„Speranța, e drept, ne alină
Ne leagănă cîte un pic;
Dar, Philis, ce soartă haină
Cînd nu îi urmează nimic!“

PHILINTE

Mă-ncîntă de pe-acuma sonetul început.

ALCESTE

(încet)

Ce? ai nerușinarea să spui că ți-a plăcut?

ORONTE

„Cu bunăvoință deplină
Ai fost; dar, gîndesc, cît de cît;
Puteai risipi mai puțină
Doar pentru-o speranță — și-atît.“

PHILINTE

În ce cuvinte-alese sînt spuse toate aste!

ALCESTE

(încet)

Cum proslăvești — la dracu! — aceste versuri proaste?

ORONTE

„Chiar dacă, pe veci, așteptarea
Mi-ar duce la capăt răbdarea,
Găsi-voi odihnă-n mormînt.

Nu, n-ai să-mi poți stinge ardoarea,
Și știu că am să-ating desperarea
Sperînd, și sperînd, și sperînd.“

PHILINTE

Sfîrșitu-i admirabil, adevărat miracol!

ALCESTE

(încet)

La naiba cu sfîrşitu-ţi. Dezgustător spectacol!
Mai bine să se-aleagă de tine un sfîrşit!

PHILINTE

Aşa dibace versuri eu n-am mai auzit.

ALCESTE

La dracu!...

ORONTE

Complimente îmi faceţi şi se pare...

PHILINTE

Nu, nu sînt complimente.

ALCESTE

(încet)

Ce faci? Asta-i trădare.

ORONTE

(către Alceste)

Să-mi spuneţi — pe aceasta, doar ştiţi, pun mare preţ —
Precum ne fuse vorba, părerea ce-o aveţi.

ALCESTE

De, domnule, problema e foarte delicată.
Desigur, înzestrarea se cere lăudată;
Dar sugeram deunăzi cuiva ce nu vi-l spui,
Văzînd că face versuri, mă rog, în felul lui,
Că omul trebuieşte stăpîn pe el să fie,
Cînd simte mîncărimea şi-ndemnul de a scrie;
Că trebuie pus hăţul pornirii fără leac
De-a da drept poezie un oarecare fleac.
Că, dornic fiind, poate, de un succes vremelnic
Devine-un personagiu, desigur îndoielnic.

ORONTE

De vreți cumva să spuneți prin ce ați spus acum
Că-i vina mea, că vrut-am...

ALCESTE

Nu, asta nicidecum,
Nu, îi spuneam că scrisul, de-i rece și factice,
E plicticos — și-ajunge, un nume bun să strice;
De-ar fi să aibă unii și-o sută de virtuți,
Acest păcat ajunge să fie rău văzuți.

ORONTE

Așadar, vă displace această poezie?

ALCESTE

N-am spus-o... Ci-n dorința să-l fac să nu mai scrie,
Că sînt în vremea noastră, fățiș i-am arătat,
Mulți oameni cumsecade corupți de acest păcat.

ORONTE

Scriu prost? Printre aceștia, mă socotiți pe mine?

ALCESTE

Nu, n-am gîndit aceasta... Dar îi spuneam, în fine:
Ce te silește oare poet să te visezi?
Ce diavol te împinge să publici ce rimezi?
Nu poți ierta o carte stupidă să apară
Decît cînd autorul de foame stă să piară.
Să nu cazi în cumplitul păcat de două ori,
De versul tău scutește-i pe bieții cititori
Și să nu riști a pierde prin soiul ăst de glume
Tot ce-a creat la Curte cinstitul tău renume.
De dragul unui jalnic și lacom editor,
Tu să devii ridicol în fața tuturor.
Să-l fac să înțeleagă i-am spus acestea toate.

ORONTE

Pricep ce vreți să spuneți și cred că-aveți dreptate.
Dar ce e cu sonetul? Aș vrea s-o spuneți clar...

Socot, ca să fiu sincer, că-i bun pentru sertar.
Modele nu prea bune ați consultat, și iată,
Expresia-i adesea cam nefirească, plată.
Ce-i aia „Ne leagănă cîte un pic"
Și că „Nu îi urmează nimic"?
Sau „Puteai... risipi mai puțină
Doar pentru o speranță și-atît"?
Sau: „Și știu că am să ating desperarea
Sperînd, și sperînd, și sperînd"?
Zorzoana fără sare, și stilul tras de păr,
De la bun-gust se-abate și de la adevăr.
Căci jocul de cuvinte e simplă afectare
Și nu-i așa vorbirea firească, mi se pare,
De-al veacului gust ieftin mă îngrozesc, vă spun.
Strămoșii noștri simpli aveau un gust mai bun.
Și-n locu-oricărei strofe, oricît de admirată,
Eu prețuiesc ăst cîntec din vremea de-altădată:

„Dacă regele mi-ar da
Tot Parisul, țara-ntreagă,
Pentru ca în schimb să-mi ia
Fata mea atît de dragă,
Eu i-aș spune: Enric-rege,
Ia-ți Parisul și-nțelege:
Mi-e mai dragă, iacă-așa,
Mult mai dragă fata mea".

Nu-i rima prea bogată, și stilu-i scos din uz,
Dar e cu mult mai dulce și limpede-n auz
Decît niște dichisuri ce prostul gust desfată.
În cîntecul acesta e-o patimă curată:

„Dacă regele mi-ar da
Tot Parisul, țara-ntreagă,

Pentru ca în schimb să-mi ia
Fata mea atît de dragă,
Eu i-aș spune: Enric-rege,
Ia-ți Parisul și-nțelege:
Mi-e mai dragă, iacă-așa,
Mult mai dragă fata mea".

Așa vorbește-un suflet îndrăgostit. Așa!

(Către Philinte)

Da, domnule ironic, cu toată verva ta,
Mai mult îmi place asta decît acea găteală
Cu false nestemate ce doar pe proști înșală.

ORONTE

E foarte bun sonetul, mă-ncumet să o spun.

ALCESTE

Firește-aveți motive să credeți că e bun;
Dar am și eu motive. Și orișice ați zice,
În fața alor voastre nu-i cazul să abdice.

ORONTE

Sînt mulțumit că alții găsesc că li-i pe plac.

ALCESTE

Desigur știu să mintă, dar eu nu pot s-o fac.

ORONTE

Găsiți că mintea voastră deține tot secretul?

ALCESTE

Poate-aș avea mai multă de-aș lăuda sonetul.

ORONTE

De-a voastră-apreciere mă pot lipsi oricînd.

ALCESTE

Va trebui s-o faceţi, îmi pare, vrînd-nevrînd.

ORONTE

Aş vrea să văd cum oare v-aţi descurca-n problemă,
De-ar fi să scrieţi versuri şi tot pe-aceeaşi temă.

ALCESTE

Mă tem că, din păcate, ceva mai bun n-aş da.
Dar m-aş feri cu grijă să le arăt cuiva.

ORONTE

Vă exprimaţi cam tare, şi-ncrederea în sine...

ALCESTE

Vă place tămîierea? N-o veţi găsi la mine.

ORONTE

Micuţe domn, desigur, mă cam luaţi de sus.

ALCESTE

O, mare domn, n-aş crede; am spus ce-aveam de spus.

PHILINTE

(se interpune)

Hei, domnilor, ajunge! Opriţi-vă o dată!

ORONTE

Mărturisesc, greşit-am. Şi voi pleca de-ndată.
Sînt servitorul vostru supus şi devotat.

ALCESTE

Şi eu al dumneavoastră umil şi prea plecat.

SCENA 3

Philinte, Alceste

PHILINTE

Ai vrut să fii prea sincer. Și-acuma, drept răsplată
Te-ai pomenit deodată cu-o treabă încurcată.
Și cum dorea Oronte să fie lingușit...

ALCESTE

Să nu-mi vorbești de asta.

PHILINTE

Dar...

ALCESTE

Lasă-mă-n sfîrșit!

PHILINTE

E prea de tot...

ALCESTE

Ajunge!

PHILINTE

Dar...

ALCESTE

Fără vorbe multe!

PHILINTE

Dar ce?...

ALCESTE

N-aud nimica!

PHILINTE

Dar...

ALCESTE

Iarăși?

PHILINTE

Cu insulte...

ALCESTE

La naiba! îmi ajunge! Nu mă urma, te rog.

PHILINTE

Îţi baţi tu joc de mine. Dar nu te las de loc.[1]

[1] Traducere de Nina Cassian. Din: *Molière: Opere*, vol III, Clasicii literaturii universale, Editura pentru literatură şi artă, 1956.

DESCARTES

(1596—1650)

Deşi apare postum (1701), cea dintîi operă importantă a lui Descartes este *Reguli pentru îndrumarea spiritului*, în care descoperim formulate, cu peste un deceniu înainte, unele dintre marile principii din celebrul *Discurs asupra metodei, pentru a ne conduce bine raţiunea şi pentru a căuta adevărul în ştiinţă* (1637). În 1641, Descartes publică în latină *Meditaţiile metafizice*, urmate de *Principiile filozofiei* (1644). Din 1642 începe însemnata sa corespondenţă cu principesa Elisabeta, expunere a sistemului său de morală, completată de ultima sa operă, *Tratatul despre pasiunile sufletului*. Chemat la Stockholm, pentru a preda lecţii de filozofie reginei Cristina a Suediei, Descartes contractează o pneumonie care-l va răpune (februarie 1650). Dintre operele sale ştiinţifice menţionăm *Dioptrica*, *Geometria*, *Meteorii*, publicate în 1637 sub titlul de *Eseuri filozofice* şi avînd drept prefaţă *Discursul asupra metodei*.

TRATAT DESPRE PASIUNILE SUFLETULUI

(1649)

Terminat cu un an înaintea morţii lui Descartes „*Tratatul despre pasiunile sufletului*“ este o teorie psiho-fiziologică mecanicistă care ne propune o explicare sistematică a pasiunilor şi un îndreptar în a le domina. Sînt numite şi analizate cele „şase“ pasiuni „simple şi primitive“: admiraţia, dorinţa, dragostea, ura, bucuria, tristeţea, apoi celelalte pasiuni, „particulare“, ca: stima, dispreţul, gene-

rozitatea, veneraţia, gelozia ş.a. Din întrepătrunderea şi raporturile complexe ale pasiunilor complimentare sau opuse, inferioare sau superioare, se alcătuieşte — după Descartes — unitatea funcţională a psihologiei umane, într-o armonioasă construcţie raţională.

Henri Lefèvre descoperă în „*Tratatul despre pasiuni*“ oscilaţia filozofului între un „mecanicism brut“ şi o „finalitate atribuită naturii“.

PARTEA ÎNTÎI

DESPRE PASIUNI ÎN GENERAL:
şi ocazional,
despre întreaga natură a omului

Articolul I

Despre faptul că ceea ce este pasiune cu privire la subiect, este totdeauna acţiune în altă privinţă.

În nici o privinţă nu apare mai bine cît sînt de greşite cunoştinţele pe care le avem de la antici, ca în ceea ce au scris despre pasiuni.

Deşi este un domeniu a cărui cunoaştere a fost totdeauna foarte căutată şi ea nu pare a fi din cele mai grele, deoarece, fiecare le cunoaşte în sine însuşi şi n-are nevoie să împrumute din altă parte nici o observaţie pentru a descoperi natura lor, totuşi, ceea ce ne-au învăţat anticii despre ele este aşa de puţin şi despre cele mai multe aşa de puţin vrednic de crezut, încît nu pot avea nici o nădejde să mă apropii de adevăr, decît îndepărtîndu-mă de drumurile pe care ei le-au urmat. De aceea, voi fi obligat să scriu aici în acelaşi fel, ca şi cînd aş trata despre un domeniu pe care nu l-ar fi atins nimeni niciodată înaintea mea. Şi pentru început, eu consider că tot ceea ce se face sau se întîmplă este în general numit de filozofi o pasiune cu privire la subiectul care o

încearcă şi o acţiune cu privire la acela care o produce. Astfel încît, cu toate că agentul şi pacientul sînt adesea foarte deosebiţi, acţiunea şi pasiunea sînt totdeauna acelaşi lucru, care are aceste două nume, din pricina celor două subiecte deosebite la care se pot raporta.

Articolul II

Pentru a cunoaşte pasiunile sufletului trebuie să deosebim funcţiile sale de cele ale corpului.

Apoi mai socotesc că noi nu remarcăm că ar exista vreun subiect care să acţioneze mai nemijlocit asupra sufletului nostru decît corpul cu care este unit şi că prin urmare trebuie să gîndim că ceea ce este în acela o pasiune, este de obicei în acesta o acţiune: astfel încît nu există drum mai bun pentru a ajunge la cunoaşterea pasiunilor noastre, decît de a examina care este diferenţa dintre suflet şi corp, pentru a cunoaşte căruia din două trebuie să atribuim fiecare din funcţiile care sînt în noi.

Articolul III

Ce regulă trebuie urmată în acest scop?

Pentru aceasta nu vom avea mare greutate dacă băgăm de seamă că tot ceea ce experimentăm că este în noi şi vedem de asemenea că poate fi şi în corpuri cu totul neînsufleţite nu trebuie atribuit decît corpului nostru; şi, dimpotrivă, că tot ceea ce este în noi, dar nu concepem în nici un fel că ar putea aparţine unui corp, trebuie atribuit sufletului nostru.

Articolul IV

Căldura şi mişcarea membrelor provin de la corp; gîndurile de la suflet.

Astfel, din pricină că nu concepem ca trupul să gîndească în vreun fel, avem dreptate să credem că toate felurile de

gînduri care sînt în noi aparţin sufletului. Şi fiindcă nu ne îndoim că există corpuri lipsite de viaţă care se pot mişca în tot atîtea sau în mai multe feluri decît ale noastre şi care au tot atîta sau mai multă căldură (ceea ce experienţa arată în flacără, care ea singură are mult mai multă căldură şi mai multe mişcări decît oricare din membrele noastre), trebuie să credem că toată căldura şi toate mişcările care sînt în noi, în măsura în care nu depind de gîndire, nu aparţin decît corpului.

Articolul V

Este o eroare să credem că sufletul dă corpului mişcarea şi căldura.

În acest fel vom evita o foarte mare eroare pe care au făcut-o mulţi şi pe care o socotesc a fi prima cauză care a împiedicat pînă acum explicarea pasiunii şi a celorlalte lucruri care privesc sufletul. Ea constă în aceea că, văzînd că toate corpurile moarte sînt lipsite de căldură şi apoi de mişcare, unii şi-au închipuit că tocmai lipsa sufletului făcea să înceteze aceste mişcări şi această căldură. Şi astfel au crezut, fără temei, că toate mişcările corpurilor noastre şi căldura noastră naturală depind de suflet; în timp ce trebuiau să gîndească, dimpotrivă, că sufletul ne părăseşte cînd murim, numai din cauză că încetează această căldură şi că organele care servesc la mişcarea corpului se descompun.

Articolul VI

Ce deosebire este între un corp viu şi un corp mort.

Pentru ca să evităm deci această greşeală[1] trebuie să considerăm că moartea nu survine niciodată din pricina sufletului, ci numai din pricină că vreuna din principalele părţi ale corpului se strică; şi să ne gîndim că corpul unui om viu se deosebeşte tot atît de acela al unui om mort, ca şi un ceas, sau alt automat (adică altă maşină care se mişcă singură),

[1] Greşeala de a crede că sufletul produce mişcarea şi căldura corpului.

cînd este întors şi are în sine principiul corporal al mişcărilor pentru care este întocmit, cu tot ceea ce este necesar pentru acţiunea sa, şi acelaşi ceas, sau altă maşină, cînd este stricat şi principiul mişcării sale încetează de a mai acţiona.

Articolul VIII

Care este principiul tuturor acestor funcţii.[1]

De obicei încă nu se ştie în ce fel aceste spirite animale[2] şi aceşti nervi contribuie la mişcări şi la simţuri, nici care este principiul corporal care le achiziţionează. De aceea, deşi am atins întrucîtva acest subiect în alte lucrări[3] nu voi omite a spune aci pe scurt că, în timp ce trăim, există în inima noastră o căldură continuă, care este un fel de foc pe care-l întreţine sîngele venelor, şi că acest foc este principiul corporal al tuturor mişcărilor membrelor noastre.

Articolul X

Cum sînt produse în creier spiritele animale.

Dar cel mai de seamă lucru este aici că toate părţile cele mai vii şi mai subtile ale sîngelui pe care căldura le-a rărit în inimă, intră mereu, în mare cantitate, în cavităţile creierului. Şi cauza care face că ele se duc acolo mai degrabă decît în orice alt loc, este că tot sîngele care iese din inimă prin artera cea mare merge în linie dreaptă, către acel loc şi că, neputînd intra în întregime acolo, deoarece nu există decît treceri foarte strîmte, acele părţi ale sîngelui care sînt cele mai agitate şi mai subtile trec singure, în timp ce restul se varsă în toate celelalte părţi ale corpului. Aceste părţi prea subtile ale sîngelui alcătuiesc spiritele animale. Pentru

---

[1] Funcţiile corpului.

[2] Descartes arată că toate mişcările muşchilor, ca şi toate simţurile, depind de nervi, „care sînt ca nişte mici tuburi care vin toate de la creier şi conţin, ca şi acesta, un oarecare aer sau suflu prea subtil, care este numit spiritele animale".

[3] *Discursul asupra Metodei* şi *Dioptrica*.

acesta nu au nevoie să sufere în creier nici o altă schimbare decît aceea de a fi separate acolo de celelalte părți mai subtile ale sîngelui. Căci ceea ce numesc eu aici spirite, nu sînt decît corpuri și nu au altă proprietate decît că sînt corpuri foarte mici și care se mișcă foarte repede, ca și părțile unei flăcări care iese dintr-o torță. Astfel încît nu se opresc nicăieri, și pe măsură ce unele intră în cavitățile creierului, altele ies de acolo prin porii care se află în substanța sa, pori care le conduc în nervi și de acolo în mușchi, mijloc prin care se mișcă corpul în toate felurile deosebite în care poate fi mișcat.

Articolul XVI

Cum se poate ca toate membrele să fie mișcate de obiectele simțurilor și prin spirite fără ajutorul sufletului.

În sfîrșit, trebuie remarcat că mașina corpului nostru este astfel alcătuită, încît toate schimbările care se produc în mișcarea spiritelor pot face să se deschidă unii pori ai creierului mai mult decît alții: și invers, atunci cînd vreun por din acestea este cîtuși de puțin mai deschis sau mai închis ca de obicei. Prin acțiunea nervilor care servesc simțurile se schimbă ceva în mișcarea spiritelor și face ca ele să fie conduse în mușchii care servesc pentru a mișca corpul, în felul în care este de obicei mișcat cu prilejul unei astfel de acțiuni. Astfel încît toate mișcările pe care le facem fără ca voința noastră să contribuie la aceasta (cum se întîmplă adesea cînd respirăm, umblăm, mîncăm și cînd facem toate acțiunile care ne sînt comune cu animalele) nu depind decît de conformația membrelor noastre și de drumul pe care spiritele, excitate de căldura inimii, îl urmează în mod firesc în creier, în nervi și în mușchi, în același fel cum mișcarea unui ceas este produsă nu numai de forța arcului său și de forma roților sale.

Articolul XVII

Care sînt funcțiile sufletului.

După ce am cercetat astfel toate funcțiile care aparțin numai corpului, este ușor să ne dăm seama că nu rămîne

nimic în noi care trebuie atribuit sufletului nostru, în afară de gîndurile noastre, care sînt mai ales de două feluri și anume: unele sînt acțiunile sufletului, altele sînt pasiunile sale. Acelea pe care le numesc acțiunile sale sînt toate voințele noastre, fiindcă noi experimentăm că ele vin de-a dreptul din sufletul nostru și par a nu depinde decît de el. Dimpotrivă, se pot în general numi pasiuni toate felurile de percepții sau cunoașteri care se află în noi, din pricină că adesea nu sufletul nostru le face ceea ce sînt, ci pentru că întotdeauna el le primește de la lucrurile care sînt reprezentate de ele.

Articolul XXIII

Despre percepțiile pe care le raportăm la obiectele ce se află în afara noastră.

Acelea pe care le raportăm la lucruri care sînt în afara noastră, adică la obiectele simțurilor noastre, sînt pricinuite (cel puțin cînd judecata noastră nu este greșită) de către aceste obiecte care, provocînd anumite mișcări în organele simțurilor exterioare, le provoacă și în creier cu ajutorul nervilor, făcînd ca sufletul să le simtă. Astfel, cînd vedem lumina unei torțe și cînd auzim sunetul unui clopot, acest sunet și această lumină sînt două acțiuni deosebite în anumiți nervi ai noștri și prin mijlocirea lor le provoacă în creier, dau sufletului două sentimente deosebite, pe care le raportăm pînă într-atît la obiectele ce presupunem a fi cauzele lor, încît ne închipuim că vedem însăși torța și că auzim clopotul, și că nu simțim numai mișcări care vin de la ele.

Articolul XXV

Despre percepțiile pe care le raportăm la sufletul nostru.

Percepțiile care se raportează numai la suflet sînt acelea ale căror efecte se simt ca în însuși sufletul, și despre care nu se cunoaște de obicei nici o cauză apropiată, la care să se poată raporta. Astfel sînt sentimentele de bucurie, de mînie

şi altele asemenea lor, care uneori sînt provocate în noi de către obiectele care mişcă nervii noştri, iar uneori şi de alte cauze. Deşi toate percepţiile noastre, atît cele care se raportează la obiectele ce sînt în afara noastră, cît şi cele care se raportează la diferitele acţiuni ale corpului nostru sînt adevărate pasiuni cu privire la sufletul nostru, cînd acest cuvînt este luat în înţelesul său cel mai general: totuşi se obişnuieşte a-l restrînge numai la cele care se raportează la însuşi sufletul. Şi numai pe acestea din urmă m-am apucat să le explic aici sub numele de pasiuni ale sufletului.

Articolul XXVII

Definiţia pasiunilor sufletului.

După ce am văzut prin ce se deosebesc pasiunile sufletului de toate celelalte gînduri, mi se pare că se poate să le definim în general ca percepţii sau sentimente sau emoţii ale sufletului, care sînt raportate în special la el şi care sînt pricinuite, întreţinute şi întărite de vreo mişcare a spiritelor.

Articolul XXVIII

Explicarea primei părţi a acestei definiţii.

Ele se pot numi percepţii, cînd ne servim de acest cuvînt în general, pentru a denumi toate gîndurile care nu sînt acţiuni ale sufletului sau ale voinţei; dar nu cînd ne servim de el numai pentru a denumi cunoştinţe evidente. Căci experienţa arată că acei care sînt cei mai turbaţi de pasiunile lor nu sînt acei cari le cunosc cel mai bine şi că ele sînt din acele percepţii pe care strînsa legătură care există între suflet şi corp le face confuze şi obscure. Ele se pot numi şi sentimente, deoarece sînt primite în suflet în acelaşi fel ca obiectele simţurilor exterioare şi nu sînt cunoscute de el în alt mod. Dar ele se pot numi şi mai bine emoţii ale sufletului, nu numai pentru că acest nume poate fi atribuit tuturor schimbărilor care se petrec în el, adică tuturor diferitelor gînduri care îi vin, ci în special pentru că, dintre toate felu-

rile de gînduri pe care le poate avea, nu există altele care să-l turbure și să-l miște atît de puternic ca aceste pasiuni.

Articolul XXIX

Explicarea celeilalte părți a definiției.

Adaug că ele se raportează în special la suflet, pentru a le deosebi de celelalte sentimente, pe care le raportăm, unele la obiectele exterioare, ca mirosurile, sunetele, culorile — celelalte la corpul nostru, ca foamea, setea, durerea. Adaug de asemenea că ele sînt pricinuite, întreținute și întărite de o oarecare mișcare a spiritelor, spre a le deosebi de voințele noastre, pe care le putem numi emoții ale sufletului, care se raportează la el, dar care sînt pricinuite de el însuși; și de asemenea pentru a explica cauza lor ultimă și cea mai apropiată, care le deosebește mai mult de celelalte sentimente.

Articolul XXX

Sufletul este unit cu toate părțile corpului.

Dar pentru a le înțelege mai bine toate aceste lucruri trebuie să știm că sufletul este într-adevăr unit cu întreg corpul și că propriu-zis nu se poate spune că ar fi vreuna din părțile sale, excluzînd pe celelalte, deoarece este unul și, într-un anumit fel, indivizibil, din cauza rînduirii organelor sale, care se leagă atît de mult unul de altul, încît dacă vreunul din ele este scos, aceasta va dăuna corpului întreg; din cauză că natura sufletului nu are nici un raport cu întinderea nici cu dimensiunile sau cu alte proprietăți ale materiei din care este compus corpul, ci numai cu întreaga alcătuire a organelor sale. Cum se vede și din faptul că nu s-ar putea în nici un fel o jumătate sau o treime dintr-un suflet, nici întinderea pe care o ocupă, și din faptul că el nu devine mai mic atunci cînd retezăm vreo parte a corpului, ci se separă cu totul de el atunci cînd se destramă ansamblul organelor sale.

Articolul XXXI

Există în creier o mică glandă în care sufletul își exercită funcțiile sale în chip mai deosebit decît celelalte părți.

Este de asemenea necesar să știm că, deși sufletul este unit cu întreg corpul, totuși există în acesta o anumită parte, în care el își exercită funcțiile sale într-un chip mai deosebit decît în toate celelalte. Și de obicei se crede că această parte este creierul sau poate inima; creierul, deoarece de el sînt legate organele simțurilor, iar inima, deoarece în ea ni se pare că resimțim pasiunile. Dar examinînd lucrul cu grijă, mi se pare că am constatat în mod evident că partea corpului în care sufletul își exercită nemijlocit funcțiile sale nu este cîtuși de puțin inima, și de asemenea nici întreg creierul, ci numai cea mai interioară parte a sa, care este o anumită glandă foarte mică, așezată în mijlocul substanței și astfel suspendată deasupra conductei prin care spiritele din cavitățile sale anterioare comunică cu cele din cea posterioară, așa încît cele mai mici mișcări ale ei au putința de a schimba cursul acestor spirite și reciproc, cele mai mărunte schimbări care se întîmplă în mersul spiritelor au putința de a schimba mișcările acestei glande.

Articolul XXXII

Cum se cunoaște că această glandă este sediul principal al sufletului.

Ceea ce mă asigură că sufletul nu poate avea în întreg corpul nici un alt loc decît această glandă, unde să-și exercite nemijlocit funcțiile sale, este faptul că socotesc că celelalte părți ale creierului nostru sînt toate duble; și că așa cum nu avem decît o simplă și unică gîndire asupra unui același lucru în același timp, trebuie în mod necesar să existe vreun loc unde cele două imagini care vin prin cei doi ochi sau celelalte două impresii, care vin de la un singur obiect prin organele duble ale celorlalte simțuri, să se poată reuni într-una, mai înainte de a parveni la suflet, spre a nu-i reprezenta două obiecte în loc de unul. Și se poate concepe lesne că aceste imagini sau alte impresii se reunesc în această glandă prin mijlocirea spiritelor care umplu cavitățile creierului. Nu există nici un alt loc în corp, unde să poată fi unite în acest fel...

Articolul XXXIV

Cum acționează sufletul și corpul unul asupra celuilalt.

Să admitem deci că sufletul își are sediul său principal în mica glandă care se află în mijlocul creierului, de unde radiază în tot restul corpului, prin mijlocirea spiritelor, nervilor și chiar a sîngelui care, luînd parte la impresiile spiritelor, le poate purta prin artere în toate membrele. Să ne amintim cele ce s-au spus mai sus despre mașina corpului nostru și anume că micile firișoare ale nervilor noștri sînt astfel împărțite în toate părțile sale încît, datorită diferitelor mișcări care sînt provocate în ele de către obiectele sensibile, ele deschid în mod deosebit porii creierului, ceea ce face ca spiritele animale cuprinse în cavitățile sale să intre în mod deosebit în mușchi, prin mijlocirea cărora pot mișca membrele în toate diferitele feluri în care pot fi mișcate; și, de asemenea, că toate celelalte cauze care pot mișca spiritele în mod deosebit sînt suficiente pentru a le conduce în diferiți mușchi. Să adăugăm aici că mica glandă care este sediul principal al sufletului este astfel suspendată între cavitățile care conțin aceste spirite, încît poate fi mișcată de ele în tot atîtea feluri deosebite cîte deosebiri sensibile există în obiecte, dar că mai poate fi mișcată în mod deosebit și de către suflet, care are o asemenea natură, încît primește atîtea impresii deosebite în el, adică atîtea percepții deosebite, cîte mișcări deosebite se petrec în această glandă și că, de asemenea, mașina corpului este astfel compusă, încît numai din faptul că această glandă este mișcată deosebit de către suflet sau de orice altă cauză posibilă ea împinge spiritele care o înconjoară către porii creierului, care le conduce prin nervi în mușchi, mijloc prin care ea îl face să miște membrele.

Articolul XL

Care este principalul efect al pasiunilor.

Trebuie să remarcăm că principalul efect al tuturor pasiunilor în oameni este că ele împing și dispun sufletul să voiască lucrurile pentru care ele pregătesc corpul: astfel că

sentimentul fricii îl face să voiască a fugi, cel al îndrăznelii să voiască a lupta, şi tot aşa cu celelalte.

Articolul XLI

Care este puterea sufletului faţă de corp.

Voinţa însă este atît de liberă prin natura ei, încît nu poate fi niciodată constrînsă, şi din cele două feluri de gînduri ce am deosebit în suflet, dintre care unele sînt acţiunile sale, anume voinţele, celelalte pasiunile sale — luînd acest cuvînt în înţelesul său cel mai general, care cuprinde tot felul de percepţii — primele sînt cu totul în puterea sa şi nu pot fi schimbate de corp decît indirect; dimpotrivă, ultimele depind cu totul de acţiunile care le produc şi nu pot fi schimbate decît indirect de către suflet, afară numai dacă el însuşi este cauza lor. Şi întreaga acţiune a sufletului se reduce la faptul că voind ceva, el face ca mica glandă cu care este strîns unit să se mişte în aşa fel încît efectul voit să se producă.

Articolul XLIV

Fiecare voinţă este în mod firesc legată de o mişcare a glandei; dar prin meşteşug sau deprindere, ea poate fi legată de alte mişcări.

Totuşi, nu întotdeauna voinţa de a provoca în noi o mişcare oarecare sau vreun alt efect este aceea care poate face ca noi să o provocăm, ci aceasta se schimbă după cum natura sau deprinderea au unit în mod deosebit fiecare mişcare a glandei cu fiecare gînd. Astfel, de exemplu, dacă voim să ne pregătim ochii pentru a privi un obiect foarte îndepărtat, această voinţă face ca pupila lor să se lărgească, iar dacă voim să-i pregătim a privi un obiect foarte apropiat, această voinţă face ca ea să se micşoreze. Dar dacă ne gîndim numai să lărgim pupila, oricît am avea această voinţă, ea nu se lărgeşte pentru aceasta: fiindcă natura n-a legat mişcarea glandei, care serveşte la împingerea spiritelor către nervul optic în felul care se cere pentru a lărgi sau a micşora pupila,

cu voința de a o lărgi sau micșora, ci tocmai cu aceea de a privi obiecte depărtate sau apropiate. Și cînd, în timp ce vorbim, nu ne gîndim decît la sensul celor ce voim să spunem, aceasta face să mișcăm limba și buzele mult mai repede și mult mai bine, decît dacă ne-am gîndi să le mișcăm în toate felurile cerute pentru a rosti aceleași cuvinte. Aceasta pentru că deprinderea ce-am dobîndit-o învățînd a vorbi a făcut ca să legăm acțiunea sufletului — care, prin intermediul glandei poate mișca limba și buzele — cu sensul cuvintelor care urmează acelor mișcări, mai degrabă decît cu mișcările înseși.

Articolul XLIX

Forța sufletului nu este suficientă fără cunoașterea adevărului.

Este adevărat că sînt foarte puțini oameni atît de slabi și nehotărîți, care să nu voiască altceva decît ceea ce le dictează pasiunea lor. Cei mai mulți au judecăți determinate, după care-și reglementează o parte din acțiunile lor. Și cu toate că de multe ori aceste judecăți sînt greșite, și chiar întemeiate pe anumite pasiuni, de care voința s-a lăsat mai înainte învinsă sau ispitită, totuși, din cauză că ea continuă să le urmeze chiar cînd pasiunea care le-a pricinuit nu mai există, ele pot fi considerate ca propriile lor arme, și putem socoti că armele sînt mai tari sau mai slabe, după cum pot urma mai mult sau mai puțin aceste judecăți și după cum pot rezista pasiunilor prezente care le sînt potrivnice. Dar există totuși o mare deosebire între hotărîrile care decurg dintr-o idee greșită și acelea care nu se întemeiază decît pe cunoașterea adevărului, aceasta cu atît mai mult cu cît dacă le urmărim pe acestea din urmă sîntem siguri că nu vom avea niciodată nici un regret, nici o remușcare, în timp ce dacă le-am urma pe cele dintîi, atunci cînd le-am descoperi greșeala, le-am avea întotdeauna.

Articolul L

Nu există suflet oricît de slab, care să nu poată, dacă este bine condus, să dobîndească o putere absolută asupra pasiunilor sale.

Şi este folositor a şti acum că, aşa cum s-a spus mai sus, deşi fiecare mişcare a glandei pare a fi fost legată, de către natură, de fiecare gînd al nostru, chiar de la începutul vieţii noastre, ele se pot totuşi lega de altele, prin deprinderi; astfel, cum arată experienţa pentru cuvinte, care provoacă în glandă mişcări, care, după cum a lăsat natura, nu-i reprezintă sufletului decît sunetul lor, cînd sînt articulate, sau forma literelor lor, cînd sînt scrise, şi care, totuşi, prin deprinderea ce am căpătat gîndind la ceea ce înseamnă ele, atunci cînd am auzit sunetul lor sau cînd am văzut literele lor, ne fac de obicei să înţelegem acest sens mai degrabă decît forma literelor lor sau sunetul silabelor lor. Este de asemenea folositor de ştiut că, deşi mişcările atît ale glandei, cît şi ale spiritelor şi ale creierului — care-i reprezintă sufletului unele obiecte, sînt în mod firesc legate de acelea care provoacă în ele anumite pasiuni, ele pot totuşi, prin deprindere, să fie separate de acelea şi legate de altele foarte deosebite, şi chiar că această deprindere poate fi dobîndită printr-o singură acţiune şi nu necesită o pregătire îndelungată. Astfel, cînd în mod neprevăzut, dăm peste ceva foarte murdar într-o bucată de carne pe care o mîncăm cu poftă, surprinderea pricinuită de această întîmplare poate să schimbe pînă într-atît dispoziţia creierului, încît după aceea nu vom mai putea vedea o astfel de carne fără dezgust, deşi mai înainte o mîncam cu plăcere. Acelaşi lucru îl putem observa şi la animale; căci deşi nu au raţiune, şi poate nici vreun gînd, toate mişcările spiritelor şi ale glandei care provoacă în noi pasiunile, se află şi în ele, şi servesc nu la întreţinerea şi la întărirea pasiunilor ca în noi, ci la întreţinerea şi întărirea mişcărilor nervilor şi ale muşchilor, care le însoţesc de obicei. Astfel, cînd un cîine vede o potîrniche, este în mod firesc împins să alerge către ea, iar cînd aude trăgînd cu puşca, acest zgomot îl împinge în mod firesc s-o ia la fugă;

totuși, de obicei cîinii de vînătoare sînt dresați în așa fel, încît vederea unei potîrnichi îi face să se oprească, iar zgomotul ce-l aud după aceea cînd tragem asupra ei, îi face să alerge într-acolo. Aceste lucruri este bine să fie cunoscute, pentru a încuraja pe fiecare să-și studieze și să-și stăpînească pasiunile. Căci dacă cu puțină osteneală se pot schimba mișcările creierului la animalele lipsite de rațiune, este evident că acesta se poate face cu atît mai mult la oameni și că chiar cei care au sufletele cele mai slabe, ar putea să dobîndească stăpînire absolută asupra tuturor pasiunilor dacă ar depune destulă osteneală pentru a le dresa și a le conduce.

PARTEA A DOUA

DESPRE NUMĂRUL ȘI ORDINEA PASIUNILOR ȘI EXPLICAȚIA PRIMELOR ȘASE

Articolul LI

Care sînt primele cauze ale pasiunilor.

Se știe, din ceea ce s-a spus mai sus, că ultima și cea mai apropiată cauză a pasiunilor sufletului nu este alta decît turburarea prin care spiritele mișcă mica glandă care se află în mijlocul creierului. Dar aceasta nu ajunge pentru a le putea deosebi unele de altele; este necesar să le cercetăm izvoarele și să examinăm primele lor cauze. Deși ele pot fi pricinuite uneori de acțiunea sufletului, care concepe cutare sau cutare obiecte, și, de asemenea, prin însuși temperamentul corpului sau prin impresiile care se întîlnesc întîmplător în creier, ca atunci cînd ne simțim triști sau veseli — fără a putea spune care e motivul — se pare totuși, în ceea ce am spus, că toate acestea pot fi provocate și de obiectele care mișcă simțurile, și că aceste obiecte sînt cauzele lor mai obișnuite și principale. De unde urmează că, pentru a le găsi pe toate, este de ajuns a considera toate efectele acestor obiecte.

Articolul LII

Care este folosința lor și cum pot fi ele numărate.

Observ, în afară de aceasta, că obiectele care mișcă simțurile nu provoacă în noi pasiuni diferite pentru toate diferitele lucruri ce sînt ele, ci numai prin felurile deosebite, în care ne pot face rău, sau ne pot folosi, sau în general pot să ne intereseze și că folosința tuturor pasiunilor constă numai în aceea că fac sufletul să voiască lucrurile pe care natura le dictează a ne fi folositoare și să persiste în această voință; și că, aceeași turburare a spiritelor, care de obicei pricinuiește pasiunile, dispune corpul pentru mișcările care servesc la executarea acestor lucruri. De aceea, spre a le număra, trebuie numai să examinăm în ordine, în cîte feluri deosebite — și care să ne intereseze — pot să fie mișcate simțurile noastre de obiectele lor. Și voi face aci numărătoarea tuturor pasiunilor principale în ordinea în care pot fi astfel găsite.

Articolul LXXIV

La ce servesc toate pasiunile și cum ne dăunează ele.

Este ușor de înțeles, din ceea ce s-a spus mai sus, că utilitatea tuturor pasiunilor nu constă decît în aceea că întăresc și fac durabile în suflet gîndurile pe care este bine să le păstreze, și care, fără aceasta, s-ar putea ușor șterge. De asemenea, tot răul ce pot pricinui constă în aceea că ele întăresc și păstrează aceste gînduri mai mult decît este nevoie, sau întăresc și păstrează altele, asupra cărora nu este bine să ne oprim.

Articolul XCVI

Care sînt mișcările sîngelui și ale spiritelor care pricinuiesc cele cinci pasiuni precedente.

Cele cinci pasiuni pe care am început a le explica aici sînt atît de unite sau opuse unele altora, încît este mai ușor a le considera pe toate împreună decît a le trata pe fiecare separat, așa cum am tratat despre admirație. Și cauza lor nu se află — ca la aceea a admirației — numai în creier, și în

inimă, în splină, în ficat și în toate celelalte părți ale corpului, în măsura în care servesc la producerea sîngelui și apoi a spiritelor. Căci deși toate venele conduc sîngele pe care-l conțin către inimă, se întîmplă totuși cîteodată că sîngele din anumite vene este împins cu mai multă putere decît cel din altele; și se mai întîmplă că deschizăturile prin care intră în inimă, sau acelea prin care iese de acolo, să fie uneori mai lărgite, alteori mai îngustate.

Articolul XCIX

La bucurie.

La bucurie pulsul este egal și mai repede ca de obicei, dar nu este așa puternic și de mare ca în iubire; simțim o căldură plăcută care nu este numai în piept, ci care se răspîndește și în toate părțile exterioare ale corpului, o dată cu sîngele pe care îl vedem că vine acolo din abundență și, totuși, cîteodată pierdem pofta de mîncare, din cauză că digestia se face mai puțin bine ca de obicei.

Articolul C

La tristețe.

La tristețe, pulsul este slab și încet și simțim ca niște legături în jurul inimii, care o strîng, și ca niște bucăți de gheață care o îngheață și comunică răceala lor în restul corpului; totuși cîteodată avem poftă de mîncare și simțim că stomacul funcționează bine, cu condiția să nu existe ură amestecată cu tristețe.

Articolul CI

La dorință.

În sfîrșit, observ acest lucru deosebit la dorință și anume că ea turbură inima mai violent decît oricare din celelalte pasiuni și procură creierului mai multe spirite; acestea trecînd pe acolo în mușchi, fac toate simțurile mai ascuțite și toate părțile corpului mai mobile.

Articolul CII

Mișcarea sîngelui și a spiritelor în starea de iubire.

Aceste observații și multe altele, a căror descriere ar dura prea mult, m-au făcut să socotesc că atunci cînd conștiința își reprezintă vreun obiect de iubire, impresia pe care o face în creier acest gînd conduce spiritele animale prin nervii celei de a șasea perechi către mușchii ce se află împrejurul intestinelor și stomacului, în felul cerut, pentru ca sucul cărnurilor, care se transformă în sînge nou, să treacă repede către inimă, fără a se opri în ficat, și că fiind împins cu mai multă putere, decît acela ce se află în celelalte părți ale corpului, intră acolo în mai mare cantitate și provoacă o căldură mai mare, din cauză că este mai vîscos decît acela ce a fost pînă acum rărit de mai multe ori, fiindcă a trecut și s-a reîntors prin inimă. Aceasta face ca el să trimită și spirite către creier, ale cărui părți sînt mai mari și mai agitate ca de obicei; aceste spirite, întărind impresia pe care a făcut-o acolo primul gînd despre obiectul iubirii silesc sufletul să se oprească asupra acestui gînd. Și în aceasta constă pasiunea iubirii.

Articolul CXII

Care sînt semnele exterioare ale acestor pasiuni.

Ceea ce am arătat aici face să se înțeleagă suficient cauza deosebirilor pulsului și ale celorlalte proprietăți pe care le-am atribuit mai sus acestor pasiuni, fără să fie nevoie să mă opresc pentru a le explica mai mult. Dar fiindcă am remarcat în fiecare din ele numai ceea ce se poate observa cînd este singură și servește ca să cunoaștem mișcările sîngelui și ale spiritelor care le produc, îmi mai rămîne să tratez despre mai multe semne exterioare care le însoțesc de obicei, și care se observă mult mai bine cînd sînt amestecate mai multe împreună, așa cum se întîmplă de obicei, decît cînd sînt separate. Dintre aceste semne, cele principale sînt acțiunile ochilor și ale feței, schimbările de culoare, tremurăturile, moleșeala, leșinul, rîsul, lacrimile, gemetele și suspinele.

Articolul CXIII

Despre acțiunile ochilor și ale feței.

Nu există nici o pasiune pe care o anumită acțiune a ochilor să n-o trădeze; aceasta este atît de evident la unele, încît chiar servitorii cei mai stupizi pot remarca în ochiul stăpînului lor, dacă este sau nu este supărat pe ei. Dar deși aceste acțiuni ale ochilor sînt ușor de observat și se știe ceea ce înseamnă, totuși ele nu pot fi descrise cu ușurință din cauză că fiecare este compusă din mai multe schimbări, care se petrec în mișcarea și în forma ochiului, și care sînt atît de speciale și de mici, încît fiecare din ele nu poate fi zărită separat, deși ceea ce reiese din îmbinarea lor este foarte ușor de observat. Aproape același lucru se poate spune despre acțiunile feței, care de asemenea însoțesc pasiunile; căci, deși ele sînt mai mari decît acele ale ochilor, este întotdeauna greu să le deosebim și sînt așa de puțin deosebite, încît sînt oameni care cînd plîng arată aproape ca alții cînd rîd. Este adevărat că există unele care sînt destul de remarcabile, cum sînt cutele frunții la mînie și anumite mișcări ale nasului și buzelor la indignare și zeflemeală; dar ele par să fie mai mult voluntare decît naturale. Și, în general, toate acțiunile, atît ale obrazului cît și ale ochilor, pot fi schimbate de către suflet atunci cînd, voind să-și ascundă pasiunea, ele exprimă cu putere una contrarie; astfel încît le putem folosi în egală măsură atît pentru a ne ascunde pasiunile, cît și pentru a ni le manifesta.

Articolul CXXVI

Care sînt principalele sale cauze[1].

Nu pot găsi decît două cauze care fac ca plămînul să se umfle deodată. Prima este surprinderea provocată de admirație, care, fiind unită cu bucurie, poate deschide atît de repede orificiile inimii, încît intrînd deodată o mare cantitate de sînge în partea sa dreaptă prin vena cavă, aceasta se sub-

[1] În articolele precedente Descartes analizează diferitele expresii fiziologice ale emoțiilor; aici este vorba despre cauzele fiziologice ale rîsului.

țiază și, trecînd de acolo prin vena arterioasă umflă plămînii. Cealaltă este amestecul vreunui lichid care mărește rarefierea sîngelui. Și nu găsesc nici unul mai potrivit pentru aceasta, decît partea cea mai curgătoare a acelui ce vine din splină; această parte a sîngelui fiind împinsă spre inimă de vreo ușoară emoție de ură, ajutată de surprinderea provocată de admirație și amestecată cu sîngele ce vine de la celelalte părți ale corpului pe care bucuria îl face să intre acolo în abundență, poate face ca acest sînge să se dilate acolo mult mai mult ca de obicei: la fel cum vedem foarte multe alte lichide umflîndu-se deodată cînd sînt pe foc, dacă aruncăm puțin oțet în vasul în care se află; căci partea cea mai curgătoare a sîngelui, care vine de la splină, are aceeași natură cu oțetul. Experiența ne arată de asemenea că în toate împrejurările care pot provoca acel rîs zgomotos care vine de la plămîn, există întotdeauna vreun mic motiv de ură sau cel puțin de admirație. Și acei a căror splină nu este prea sănătoasă sînt predispuși a fi nu numai mai triști, dar și, din cînd în cînd, mai veseli și mai dispuși la rîs decît ceilalți, mai ales că splina trimite două feluri de sînge către inimă, unul foarte dens și îngroșat care pricinuiește tristețea, celălalt foarte subțire și subtil, care pricinuiește bucuria. Și adesea, după ce am rîs mult, ne simțim în mod firesc înclinați spre tristețe, fiindcă cea mai curgătoare parte a sîngelui din splină fiind epuizată, cealaltă mai îngroșată o urmează către inimă.

Articolul CXXXIII

De ce plîng ușor copiii și bătrînii.

Copiii și bătrînii sînt mai înclinați spre plîns decît cei de vîrstă mijlocie, dar din motive deosebite. Bătrînii plîng mai adesea din afecțiune sau de bucurie, căci aceste două pasiuni la un loc trimit mult sînge în inimă și de acolo mult abur la ochi; și agitația acestui abur este atît de întîrziată de răceala lui naturală, încît se transformă ușor în lacrimi, deși nu l-a precedat nici o tristețe. Iar dacă unii bătrîni plîng foarte ușor și din cauza vreunei supărări, la aceasta îi predispune nu atît temperamentul corpului lor, cît acela

al spiritului. Şi aceasta nu li se întîmplă decît acelora care sînt aşa de slabi încît se lasă cu totul copleşiţi de mici motive de durere, de teamă sau de milă. Acelaşi lucru li se întîmplă copiilor care nu prea plîng de bucurie, ci mai degrabă de tristeţe, chiar cînd nu este însoţită de iubire; căci ei au totdeauna destul sînge spre a produce mult abur, a cărui mişcare, fiind întîrziată de tristeţe, se transformă în lacrimi.

Articolul CXXXVI

De unde vin efectele pasiunilor care sînt proprii anumitor oameni.

De altfel, pentru a înlocui aci prin cîteva cuvinte tot ceea ce s-ar putea adăuga cu privire la diferitele efecte sau diferitele cauze ale pasiunilor, mă voi mulţumi să repet principiul pe care se întemeiază tot ceea ce am scris despre aceasta: anume, că există o astfel de legătură între sufletul şi corpul nostru, încît atunci cînd am legat odată vreo acţiune corporală cu vreun gînd, mai tîrziu una din ele nu se poate produce, fără ca celălalt să nu se producă şi el; de asemenea nu legăm totdeauna aceleaşi acţiuni cu aceleaşi gînduri. Aceasta este suficient pentru a explica tot ceea ce fiecare poate remarca mai deosebit la el însuşi sau la alţii cu privire la această chestiune, care n-a fost explicată aici. Şi, spre exemplu, este uşor de înţeles că curioasele aversiuni ale unora care fac să nu suporte mirosul trandafirilor sau prezenţa unei pisici sau alte asemenea lucruri, nu vin decît din faptul că la începutul vieţii lor au fost foarte rău impresionaţi de astfel de lucruri, sau că au luat parte la sentimentele mamei lor, care suferise de acestea pe cînd era însărcinată. Căci este sigur că există o legătură între mişcările mamei şi acelea ale copilului pe care-l poartă în pîntec, astfel că ceea ce îi dăunează ei, îi dăunează şi copilului. Mirosul trandafirilor poate să fi pricinuit o puternică durere de cap unui copil, pe cînd era încă în leagăn; sau ca o pisică să-l fi speriat tare, fără ca cineva să fi băgat de seamă şi fără să-i fi rămas mai apoi vreo amintire, deşi ideea aversiunii pe care o avea atunci pentru acei trandafiri sau pentru acea pisică îi va rămînea întipărită în creier pînă la sfîrşitul vieţii sale.

Articolul CXLIV

Despre dorințele care nu depind decît de noi.

Dar fiindcă aceste pasiuni nu ne pot împinge la nici o acțiune decît prin mijlocirea dorinței ce provoacă, trebuie să avem grijă să stăpînim tocmai această dorință; în aceasta constă principala utilitate a moralei. Cum am spus adineauri, ea este totdeauna bună cînd urmează unei cunoașteri adevărate și nu poate să nu fie rea atunci cînd se întemeiază pe o eroare. Și mi se pare că eroarea ce se săvîrșește de obicei în ceea ce privește dorințele este că nu distingem în suficientă măsură lucrurile care depind în totul de noi, de cele ce nu depind de noi. Căci despre cele ce depind numai de noi, adică de liberul nostru arbitru, este destul să știm că sînt bune, pentru a nu le putea dori cu prea multă ardoare; căci înseamnă a urma virtutea, cînd facem lucruri bune care depind de noi, și este sigur că n-am putea avea pentru virtute o dorință prea înfocată; ceea ce dorim astfel, neputînd să nu ne reușească deoarece nu depinde decît de noi singuri, vom avea totdeauna toată mulțumirea pe care am așteptat-o de la acel lucru. Dar greșeala pe care o facem de obicei nu este niciodată că dorim prea mult, ci că dorim prea puțin. Cel mai bun remediu împotriva acestui lucru este să ne liberăm spiritul pe cît se poate de orice fel de alte dorințe mai puțin folositoare, apoi de a încerca să cunoaștem foarte limpede și să privim cu atenție bunătatea lucrului ce trebuie să dorim.

Articolul CXLVI

Despre dorințele care depind de noi și de alții.

Trebuie deci să respingem părerea vulgară că există în afară de noi o soartă care face ca lucrurile să se întîmple ori să nu se întîmple după bunul său plac; să știm că totul este condus de providența divină, a cărei hotărîre eternă este într-atît de infailibilă și imuabilă, încît în afară de lucruri care, prin aceeași hotărîre, depind de liberul nostru arbitru, noi trebuie să înțelegem că nimic nu ni se întîmplă care să nu fie necesar și oarecum fatal, astfel că nu am putea dori să se întîmple altfel, fără să nu greșim. Dar fiindcă cele mai multe dorințe ale noastre merg pînă la lucruri care nu de-

pind cu totul de noi, nici cu totul de alții, trebuie să distingem precis în ele ceea ce depinde numai de noi, spre a merge cu dorința noastră numai pînă acolo. Iar pentru rest, deși trebuie să socotim că rezultatul este fatal și de neschimbat, pentru ca dorința să nu se ocupe de el, trebuie totuși să luăm în considerație motivele care ne fac să nădăjduim mai mult sau mai puțin acest rezultat, pentru ca acestea să servească la reglementarea acțiunilor noastre. De exemplu: dacă avem treabă într-un loc unde am putea merge pe două drumuri deosebite, din care unul este de obicei mult mai sigur decît celălalt, deși poate hotărîrea Providenței este astfel, încît, chiar dacă mergem pe drumul care este socotit mai sigur, nu vom putea totuși scăpa de a fi prădați — și, dimpotrivă, să putem trece pe celălalt fără nici o primejdie — nu trebuie, pentru aceasta, să ne fie indiferentă alegerea unuia sau a celuilalt drum, nici să ne lăsăm în grija fatalității nestrămutate a acelei hotărîri. Și rațiunea cere să alegem drumul care de obicei este cel mai sigur, iar dorința noastră trebuie să fie împlinită în această privință, atunci cînd le-am urmat, orice rău ni s-ar fi întîmplat, deoarece acest rău fiind, în ceea ce ne privește, inevitabil, n-am avut nici un motiv să scăpăm de el, ci numai de a face tot ce era mai potrivit după priceperea sau cunoștințele noastre, astfel cum presupun că am fi făcut. Și este sigur că, atunci cînd încercăm a deosebi astfel fatalitatea de soartă, ne deprindem ușor a ne conduce dorințele în așa fel, încît, în măsura în care realizarea lor nu depinde decît de noi, să ne poată da totdeauna mulțumire deplină.

Articolul CXLVIII

Practica virtuții este cel mai bun remediu împotriva pasiunilor.

În măsura în care aceste emoții interioare ne ating mai de aproape, și au deci mult mai mare putere asupra noastră decît pasiunile — de care se deosebesc, dar care se întîlnesc cu ele — este sigur că, cu condiția ca sufletul nostru să aibă totdeauna motiv de a fi mulțumit în interiorul său, toate turburările ce vin dinafară nu au nici o putere de a-i face

rău; ele mai curînd îi sporesc bucuria, prin aceea că, el văzînd că poate fi atins de ele, lucrul acesta îl face să-şi cunoască propria perfecţie. Şi pentru ca sufletul nostru să aibă de ce să fie mulţumit, el nu are nevoie decît de a urma întocmai virtutea. Căci oricine a trăit în aşa fel, încît conştiinţa sa nu-l poate dojeni că n-a făcut totdeauna toate lucrurile pe care le-a socotit a fi cele mai bune (ceea ce numesc eu aci a urmat virtutea), el are din aceasta o mulţumire care are atîta putere de a-l face fericit, încît cele mai violente acţiuni ale pasiunilor n-au niciodată destulă putere pentru a turbura liniştea sufletului său.

PARTEA A TREIA

DESPRE PASIUNILE PARTICULARE

Articolul CCXI

Un remediu general împotriva pasiunilor.

Acum cînd le cunoaştem pe toate, avem mult mai puţine motive să ne temem de ele, decît aveam mai înainte. Căci vedem că toate sînt bune în felul lor şi că nu trebuie să ne fie teamă decît de a le întrebuinţa rău sau de a abuza de ele; dar pentru aceasta, remediile pe care le-am explica ar fi suficiente, dacă fiecare ar avea destulă grijă să le pună în aplicare. Fiindcă am pus printre aceste remedii chibzuirea şi meşteşugul prin care putem îndrepta cusururile naturii noastre, deprinzîndu-ne a despărţi în noi mişcările sîngelui şi ale spiritelor de gîndurile cu care de obicei sînt legate, mărturisesc că există puţini inşi care să se fi pregătit destul în acest fel împotriva oricăror greutăţi. Aceste mişcări provocate în sînge de obiectul pasiunilor, se petrec de la început atît de repede, ca urmare numai a impresiilor ce au loc în creier şi dispunerii organelor, fără ca sufletul să ia parte în nici un fel la aceasta; aşa încît nu există înţelepciune omenească care să le poată rezista, cîtă vreme nu sîntem îndeajuns de pregătiţi pentru aceasta. Astfel, mulţi nu s-ar putea abţine să rîdă cînd sînt gîdilaţi, deşi aceasta nu le face plă-

cere. Căci impresia de bucurie şi de surprindere care altădată i-a făcut să rîdă din aceeaşi cauză, fiind redeşteptată în închipuirea lor, face ca plămînul lor să fie deodată umflat fără voia lor de sîngele trimis de inimă. Cei ce sînt de felul lor foarte predispuşi la emoţiile bucuriei sau milei sau fricii sau mîniei nu se pot opri să leşine, sau să plîngă, sau să tremure, sau să aibă sîngele foarte turburat ca şi cînd ar fi în friguri, atunci cînd închipuirea lor este puternic impresionată de obiectul vreuneia din aceste pasiuni. Dar ceea ce putem face totdeauna în asemenea împrejurare şi ceea ce cred că pot arăta aici ca fiind remediul cel mai general şi mai uşor de pus în practică împotriva tuturor exceselor pasiunilor este ca, atunci cînd ne simţim sîngele astfel turburat, să ştim şi să ne amintim că tot ce se arată imaginaţiei noastre tinde a înşela sufletul şi a-l face să-i pară mult mai puternice decît sînt motivele favorabile pasiunii sale, iar acelea care sînt potrivnice, să-i pară mult mai slabe. Atunci cînd pasiunea nu ne împinge decît la lucruri a căror executare îngăduie întîrziere, trebuie să ne ferim de a judeca pripit şi să ne abatem gîndurile la altceva, pînă cînd timpul şi odihna vor fi liniştit cu totul turburarea sîngelui. În sfîrşit, cînd ne îndeamnă la acţiuni care cer să luăm hotărîri imediate, trebuie ca voinţa să ţină seamă şi să urmeze mai ales motivele potrivnice celor pe care ni le înfăţişează pasiunea, deşi ele par mai puţin puternice — după cum dacă sîntem atacaţi pe negîndite de vreun duşman, această împrejurare nu ne dă răgaz să mai chibzuim. Dar ceea ce mi se pare că pot face totdeauna cei ce obişnuiesc a cugeta asupra acţiunilor lor este ca, atunci cînd se vor simţi cuprinşi de teamă, să încerce să-şi întoarcă gîndul de la primejdie şi să-şi reprezinte motivele, după care este mult mai mare siguranţă şi cinste în împotrivire decît în fugă. Şi dimpotrivă, cînd vor simţi că dorinţa de răzbunare şi mînia îi împinge a se năpusti asupra celor ce-i atacă, să-şi amintească ce nesocotit ar fi să se nenorocească, atunci cînd se poate scăpa fără ruşine; iar dacă forţele sînt inegale, este mai bine să te retragi cinstit sau să ceri cruţare, decît să te expui brutal la o moarte sigură.

CORESPONDENȚA CU CHRISTINA, REGINA SUEDIEI

În ultimul deceniu al vieții, îndeosebi în anii care preced plecarea sa în Suedia, Descartes întreține o bogată corespondență filozofică cu regina Christina. Scrisoarea despre „binele suprem" pe care o reproducem este printre cele mai caracteristice și mai semnificative pentru gîndirea autorului.

DESCARTES CĂTRE CHRISTINA A SUEDIEI

Egmond, 20 noiembrie 1647

Doamnă,

Am aflat de la Domnul Chanut că Maiestății voastre i-ar plăcea să am onoarea a expune părerea mea cu privire la binele suprem, considerat în sensul în care au vorbit despre aceasta vechii filozofi; și socotesc această poruncă drept o favoare atît de mare, încît dorința de a mă supune ei mă abate de la orice alt gînd și mă face ca, fără să-mi scuz insuficiența, să aștern aci, în puține cuvinte, tot ce aș putea ști în această privință.

Se poate considera bunătatea fiecărui lucru în sine, fără a o raporta la altul; în acest sens este evident că Dumnezeu este binele suprem, pentru că este incomparabil mai desăvîrșit decît creaturile. Dar bunătatea poate să fie raportată și la noi, și în acest sens nu văd nimic ce ar trebui să socotim bun, afară de ceea ce ne aparține într-un fel oarecare, și care este în așa fel, încît a-l avea este pentru noi o perfecție. Astfel, filozofii antici, nefiind luminați de credință și neștiind nimic despre beatitudinea supranaturală, nu luau în considerare decît bunurile pe care le putem poseda în această viață, și numai printre acestea căutau binele suprem, adică cel mai însemnat și cel mai mare.

Pentru a-l putea determina, eu cred, însă, că nu trebuie să socotim bunuri cu privire la noi, decît cele pe care le pose-

dăm sau pe care avem putința să le dobîndim. Acest lucru fiind stabilit, mi se pare că binele suprem al tuturor oamenilor împreună este strîngerea sau adunarea tuturor bunurilor, atît ale sufletului, ale corpului, cît și cele datorite norocului, care pot exista la unii oameni. Binele suprem al fiecăruia este însă cu totul altceva și el nu constă decît în voința fermă de a face binele și în mulțumirea pe care o produce. Rațiunea acestei păreri este că nu văd nici un alt bun care să mi se pară tot atît de mare, sau care să fie cu totul la îndemîna fiecăruia. Căci bunurile corpului și ale norocului nu depind de noi în mod absolut; iar acelea ale sufletului se raportează toate la două lucruri principale și anume: a cunoaște, a voi ceea ce este bun. Dar cunoașterea este adesea mai presus de puterile noastre, de aceea nu rămîne decît voința noastră de care putem dispune în mod absolut. Eu nu văd că ar fi cu putință s-o folosim mai bine decît avînd totdeauna hotărîrea fermă și constantă de a face exact toate lucrurile pe care le vom socoti că sînt cele mai bune și de a folosi toate puterile spiritului nostru pentru a le cunoaște bine. Numai în aceasta constau toate virtuțile; numai aceasta, la drept vorbind, merită laude și glorie; în sfîrșit, numai din aceasta rezultă totdeauna cea mai mare și mai puternică mulțumire a vieții. De aceea eu cred că în aceasta constă binele suprem.

În felul acesta cred că pun de acord două din cele mai contrarii și mai cunoscute păreri ale anticilor, anume aceea a lui Zenon, care a considerat virtutea sau onoarea drept bun suprem, și aceea a lui Epicur, care l-a considerat ca fiind mulțumirea, căreia i-a dat numele de voluptate. După cum toate viciile nu provin decît din nesiguranța și din slăbiciunea care urmează ignoranței și care dă naștere remușcărilor, tot astfel virtutea nu constă decît în hotărîrea și vigoarea cu care pornim la înfăptuirea lucrurilor ce credem că sînt bune, cu condiția ca această vigoare să nu provină din încăpățînare, ci din convingerea că le-am cercetat atît cît ne-a îngăduit-o forța noastră morală. Și cu toate că ceea ce facem atunci poate fi rău, sîntem totuși siguri că ne facem datoria, în timp ce dacă îndeplinim vreun

act moral şi totuşi gîndim că facem rău, sau dacă nu ne străduim să aflăm cum este ceea ce facem, nu acţionăm ca un om virtuos. În ceea ce priveşte onoarea şi lauda, ele sînt adesea atribuite celorlalte bunuri ale vieţii; dar, pentru că sînt convins că Maiestatea voastră preţuieşte mai mult virtutea sa decît coroana, nu mă tem să spun aci că nu mi se pare să existe nimic altceva care să merite lauda decît virtutea. Toate celelalte bunuri merită numai a fi stimate, nu onorate sau lăudate, afară numai dacă am presupune că au fost dobîndite sau obţinute de la Dumnezeu prin buna folosire a liberului arbitru. Căci onoarea şi lauda sînt un fel de răsplată, şi nu există motiv de a răsplăti sau pedepsi decît ceea ce depinde de voinţă.

Îmi mai rămîne să dovedesc aci că tocmai din această bună folosire a liberului arbitru decurge cea mai mare şi mai puternică mulţumire a vieţii; ceea ce nu mi se pare greu, deoarece, cercetînd cu grijă în ce constă voluptatea sau plăcerea şi, în general, orice fel de mulţumire ce se poate avea, remarc în primul rînd că nu există nici una care să nu fie în întregime sufletească, cu toate că multe depind de corp; tot aşa după cum sufletul este acela care vede, deşi prin mijlocirea ochilor. Mai remarc că nimic nu poate da mulţumire sufletului în afară de părerea pe care o are aceasta că posedă un bun oarecare, că adesea această părere nu este în el decît o reprezentare foarte confuză şi că însăşi unirea lui cu corpul îl face de obicei să considere anumite bunuri incomparabil mai mari decît sînt ele în realitate. Dacă ar cunoaşte în mod distinct justa lor valoare, mulţumirea lui ar fi totdeauna proporţională cu mărirea binelui din care provine. Remarc de asemenea că mărimea binelui, în ceea ce ne priveşte, nu trebuie să fie măsurată numai prin valoarea lucrului în care constă, ci şi, mai ales, prin felul cum el se referă la noi; şi că, în afară de faptul că liberul arbitru este în sine cel mai nobil lucru ce se poate afla în noi, prin aceea că ne facem, într-un fel, asemenea lui Dumnezeu şi pare a ne scuti de a-i fi supuşi, şi că, prin urmare, buna lui folosire este cel mai mare din toate bunurile noastre el mai este şi cel mai propriu nouă şi care înseamnă cel

mai mult pentru noi, de unde urmează că numai de la el pot proveni mulțumirile noastre cele mai mari. De aceea vedem, de pildă, că liniștea sufletească și mulțumirea interioară pe care o simt în ei cei care știu că se silesc totdeauna să procedeze cum pot mai bine — atît pentru a cunoaște binele cît și pentru a dobîndi — este o plăcere incomparabil mai mare, mai durabilă și mai temeinică decît toate celelalte care provin din altă parte.

Aici eu las de o parte multe alte lucruri, fiindcă, închipuindu-mi numărul treburilor obișnuite în conducerea unui mare regat, și de care Maiestatea voastră are ea însăși grijă, nu îndrăznesc a-i cere o audiență mai lungă.[1]

[1] Din volumul: *Descartes, Texte filozofice*, Editura de stat pentru literatură științifică, 1952.

CUPRINS

STUDIU INTRODUCTIV 5

Termenul și noțiunea de clasic 5
Barocul și clasicismul 10
Doctrina estetică a clasicismului 17
Condițiile istorice ale apariției clasicismului și răspîndirea europeană a doctrinei clasice 30
Tragedia clasică 38
Comedia clasică 51
Moraliștii clasici; memorialiștii și epistolierii 65
Genul epic în clasicism. Poemul eroic. Poemul eroic-comic. Romanul 92
Genurile mici 102
Notă asupra ediției 109

LITERATURA FRANCEZĂ

BOILEAU
Arta poetică 113

CORNEILLE

Cidul 138
Jocul amăgirii 160
Horațiu 185

RACINE

Andromaca 195
Britannicus 205
Fedra 220

MOLIÈRE

Școala nevestelor 245
Critica Școlii nevestelor 257
Tartuffe 265
Mizantropul 285

DESCARTES

Tratat despre pasiunile sufletului..... 308
Corespondența cu Christina, regina Suediei 333

ÎN COLECȚIA „LYCEUM“ AU APĂRUT:

1. N. Bălcescu	ROMÂNII SUPT MIHAI-VOIEVOD VITEAZUL, VOL. I
2. N. Bălcescu	ROMÂNII SUPT MIHAI-VOIEVOD VITEAZUL, VOL. II
3. Grigore Alexandrescu	VERSURI ȘI PROZĂ
4. Hortensia Papadat-Bengescu	CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH
5. Hortensia Papadat-Bengescu	DRUMUL ASCUNS
6. Vergiliu	ENEIDA
7. Grigore Ureche	LETOPISEȚUL ȚĂRII MOLDOVEI
8. * * *	DIN PRESA ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI XIX
9. I. L. Caragiale	TEATRU
10. Dimitrie Cantemir	DESCRIEREA MOLDOVEI
11. Mihail Kogălniceanu	SCRIERI
12. Titu Maiorescu	DIN „CRITICE“
13. Toma Vescan	LUMINA, GRAVITAȚIA ȘI RELATIVITATEA
14. * * *	DRAMATURGIE ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ, VOL. I
15. * * *	DRAMATURGIE ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ, VOL. II
16. Ioan Slavici	MOARA CU NOROC
17. Mihail Sadoveanu	NICOARĂ POTCOAVĂ
18. Mihai Eminescu	PROZĂ
19. I. A. Bassarabescu	UN OM ÎN TOATĂ FIREA
20. * * *	PROZĂ LATINĂ
21. Marin Preda	MOROMEȚII
22. George Gamow	UNU, DOI, TREI... INFINIT
23. * * *	GENUL LIRIC
24. * * *	CRONICARI MUNTENI
25. Mateiu I. Caragiale	CRAII DE CURTEA-VECHE

26. V. Rîdnik	VÎNĂTORII DE PARTICULE
27. Florica T. Cîmpan	PROBLEME CELEBRE
28. G. Ibrăileanu	STUDII LITERARE
29. G. Topîrceanu	VERSURI ŞI PROZĂ
30. E. Lovinescu	TEXTE CRITICE
31. Liviu Rebreanu	ION, VOL. I
32. Liviu Rebreanu	ION, VOL. II
33. Balzac	EUGENIE GRANDET, MOŞ GORIOT
34. Mihail Sadoveanu	ZODIA CANCERULUI SAU VREMEA DUCĂI-VODĂ
35. Eschil, Sofocle, Euripide	PERŞII, ANTIGONA, TROIENELE
36. C. Dobrogeanu-Gherea	STUDII CRITICE
37. Duiliu Zamfirescu	POEZII, NUVELE, ROMANE
38. Camil Petrescu	ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, PRIMA NOAPTE DE RĂZBOI
39. B. P. Hasdeu	PAGINI ALESE
40. Vasile Alecsandri	TEATRU
41. Jean Defradas	LITERATURA ELINĂ
42. Bernard Barhad	FIZIOLOGIA ADOLESCENŢEI
43. V. Smilga	ÎN GOANĂ DUPĂ FRUMOS
44. Leonid Petrescu	NOUA CHIMIE A VIEŢII
45. Anne Terry White	LUMI DISPĂRUTE
46. Ştefan Niculescu	CONSTRUCŢII TELECOMANDATE
47. I. Heliade Rădulescu	SCRIERI ALESE

BIBLIOTECA

VOR APĂREA :

Ion Budai-Deleanu	ȚIGANIADA
I. L. Caragiale	NUVELE
Al. Macedonski	VERSURI ȘI PROZĂ
Cezar Petrescu	ÎNTUNECARE
Dimitrie Popovici	POEZIA LUI EMINESCU
Dimitrie Popovici	ROMANTISMUL
Liviu Rebreanu	GOLANII
* * *	DRAMATURGIE ROMÂNEASCĂ (1918—1944)
* * *	REALISMUL ÎN LITERATURA EUROPEANĂ
* * *	ȘCOALA ARDELEANĂ

Redactor : ION HORGA
Tehnoredactor : ȘTEFANIA MIHAI

Dat la cules 08.08.1968. Bun de tipar 27.02.1969. Apărut 1969. Comanda nr. 8860. Tiraj 36.160. Hîrtie tipar înalt B de 63 g/m² 54×76/16. Coli editoriale 19,75. Coli de tipar 21,5. A. 11 725 C.Z. pentru bibliotecile mici 8R—31

Tiparul executat sub comanda nr. 80 682 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii, nr. 1, București — Republica Socialistă România

Vol. I şi II lei 12

Adevăratul clasicism nu este rezultatul unei constrîngeri dinafară, aceasta rămîne artificială şi nu produce decît opere academice. Mi se pare că acele calităţi pe care obişnuim să le numim clasice sînt mai cu seamă calităţi morale, şi îmi place să consider clasicismul ca un buchet armonios de calităţi, dintre care prima este modestia. Romantismul este întotdeauna însoţit de orgoliu, de infatuare. Perfecţiunea clasică implică, nicidecum firește o suprimare a individului (aproape că îmi vine să spun: dimpotrivă), ci supunerea, subordonare a individului şi-a cuvîntului în frază, a frazei în pagină, a paginei în operă. Este evidenţierea unei erarhii.

André Gide

Editura tineretului